3 1761 04410 1319

STUDI DI LETTERATURE MODERNE.

DEL MEDESIMO AUTORE

(edizioni Treves):

Storia della critica romantica in Italia. L. 7 50
Italia e Germania . . . . . 5 —
La guerra delle idee . . . . . 5 —
L'Italia e la nuova alleanza . . . . . 2 —
La nuova Germania. 6 50

La Vita e il Libro (edizione Bocca):

Prima serie . . . . . L. 6 —
Seconda serie. . . . . 6 —
Terza serie . . . . . 6 —

STUDI

DI

LETTERATURE MODERNE

DI

G. A. BORGESE

225420
21:9:28

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI

Quarto migliaio.

PROPRIETÀ LETTERARIA.

I diritti di riproduzione e di traduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda.

Si riterrà contraffatto qualunque esemplare di quest'opera che non porti il timbro a secco della Società Italiana degli Autori.

Milano, Tip. Treves - 1920.

AVVERTENZA

Quasi casualmente m'è avvenuto di aprire questo volume con alcune pagine su Francesco De Sanctis, considerato nella sua unità di cittadino e di artista, di *kalòs kagathòs*, e di chiuderlo con alcune parole in cui si afferma che in una assoluta armonia di fantasia e sentimento è la superiorità di un'arte come quella di Dostoievski sui fatui contrappunti di parole nei quali si compiacciono le nazioni occidentali. Nello scritto sull'Innominato e altrove ho mostrato, per via di qualche esempio, che cosa sia, secondo me, una salda architettura fantastica con le fondamenta piantate in un consistente terreno di vita morale. E in altra parte del volume ho citato volentieri una definizione della decadenza letteraria data da uno che se n'intendeva, da Federico Nietzsche: «La parola diventa sovrana e fa un salto fuor della frase, la frase s'ingrossa e oscura il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto; il tutto non è più un tutto».

Ed anche queste, s'intende, son pagine sparse di critica e di storia. Se si toglie il saggio sul petrarchismo di Wagner, quello sullo spirito tragico di Cervantes, quello sulla poesia pittoresca di Hauptmann, sono anche cose molto brevi in cui l'esposizione e la dimostrazione non si distendono a loro agio. V'è però una volontà permanente in tutto il libro, che ai benevoli si manifesterà come volontà

di considerare l'arte nella sua organicità e storicità e ad altri si rivelerà come un'irritante ostinazione nel resistere alle mode, un'amara rinunzia alle gioie che vengono dal tenersi al corrente, dall'essere all'altezza dei tempi, una rozza costanza nel mantenere le misure del gusto e distinguere tra una sinfonia e un esercizio di solfeggio.

Poi, io mi lusingo d'essere almeno in questo buon desanctisiano: nel fiuto che mi fa sospettare la vecchia putredine accademica, arcadica e lessicale italiana, anche quando vuol ripassare di contrabbando entro bauli che han fatto un lungo giro all'estero e si pavoneggiano con le marche dei meglio alberghi di Ostenda, di Parigi e di Biarritz. Vedo, un po' prima di qualche altro, che certe raffinate smancerie critiche vanno a finire alle sagrestane leccornie linguaiole di un Antonio Cesari; che certi furori iconoclastici non han nulla di nuovo nel paese di Saverio Bettinelli; che certe mirabolanti innovazioni tecniche sono una devota restaurazione delle italiche glorie secentesche; che, insomma, il mondo è tondo, e, gira gira, l'italiano finisce per rimettersi a gracidare nelle patrie paludi di Sineddoche e di Acrostico. Mi càpita di dover qualche volta arricciare il naso, sebbene la roba decomposta sia avvolta in stagnola da cioccolatini.

E capisco che questa intolleranza non garbi a tutti. Io so bene che siamo nati in un mondo decadente, ma non posso soffrire questo impudico vantarsi decadenti, questo patibolare esibirsi laceri e miserabili e senza volontà e senza cuore. Se è necessario confessarsi, ciò avvenga in umiltà e con una perenne coscienza di ciò che è grande e puro ed a noi superiore. Mettiamo che l'epoca nostra si esprima in qualche *poeta minor* come Claudel, in qualche poeta maggiore come Wagner. È un'ottima ragione per rispettare il primo, per ammirare il secondo. Ma è difficile rimanere pazienti, osservare

le norme della buona creanza, quando di quello si discorre come se fosse Eschilo e di questo come se fosse Michelangelo o Dante. (Un amico, però, mi faceva osservare che i neopuristi, i Cesari e i Puoti d'oggi, citano di Dante le rime d'amore. La *Commedia*, malgrado i dantisti, gliela perdonano).

Tre anni fa pareva che non vi fosse salvezza fuori di Claudel; un anno fa la salute era in Wagner. L'anno 1914 cominciò con l'Arcadia universale del *Parsifal*, e finì malamente.

Debbo dire che non v'è pagina né rigo di questo libro che non sia anteriore all'estate del 1914. Non ho aspettato la immediata e materiale esperienza della guerra per pensare ciò che ho sempre pensato della vita e dell'arte. Debbo anche dire che non credo mica la guerra sia scoppiata per necessità di letteraria purificazione. Durante i tumulti napoleonici può venir su un Manzoni; ma i letterati restano, o ripullulano, subito dopo, prosperosi. Non è già che il temporale elimini per sempre tutte le esalazioni torbide. Ciò non toglie che per un po' di tempo, da qualche finestra, si veda più chiaro e più fermo.

Roma, 25 febbraio 1915.

I.

I.

DE SANCTIS.

1. LA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA.

« Qui è l'interesse di questo libro. Ha voluto scrivere una storia imparziale con sincerità e gravità di storico, e riesce parzialissimo perché l'uomo, con le sue passioni,... con le sue opinioni, traspare da ogni parte e si fa valere.... Non ci è autorità che tenga:... studia tutto, sente tutti; ma decide lui. » Sono parole del De Sanctis, e si riferiscono a Paolo Sarpi. « Cerchi un individuo, e trovi un popolo; cerchi un fatto, e trovi un'idea. » Anche queste sono parole del De Sanctis, e si riferiscono alla *Scienza Nuova;* ma queste e quelle potrebbero ripetersi per il capolavoro di esso De Sanctis, per la *Storia della letteratura italiana*, che forse è anche il capolavoro della cultura nostra nel secolo XIX.

Il libro ha un'immortale giovinezza, perché generato dalla passione. Amore di patria e di parte ispirò l'autore, come già aveva ispirato gli storici greci e il suo Sarpi e il suo Machiavelli. Era un anno prima di Porta Pia, tre anni dopo di Lissa: l'amarezza delle delusioni, la coscienza della fiacchezza, la paura dell'avvenire erano succedute al breve tripudio della libertà. Tra i fremiti degl'impazienti (Carducci scagliava allora i suoi giambi) e le malinconie dei saggi che vedevano l'Italia impari al peso della nuova fortuna, De Sanctis, senza gemiti né ruggiti, assomma in un libro definitivo l'opera sua

di educatore. Cioè di svegliatore di coscienze. Come raggiungeremo i nostri immediati destini? Anzi, poiché li abbiamo già raggiunti (Porta Pia cadeva mentre lo storico era in fine del capitolo su Machiavelli), come proseguiremo per la nostra via evitando le sciagure dei secoli scorsi? La risposta era sempre quella dell'oracolo delfico: conoscendo noi stessi. Eccoci in porto, o quasi; eccoci, sì e no, salvi, appena appena: l'occhio del De Sanctis, quasi concentrando in sé ogni forza cosciente del paese risorto e vacillante ancora, si volge indietro e guarda l'acqua perigliosa. Questa trepida, speranzosa e pur triste esaltazione di un popolo or ora scampato al naufragio imprime al libro un brivido lirico e tragico che così potente nessuna ode e nessun dramma del tempo può vantare. Sono quasi mille pagine che si susseguono col ritmo veemente di un inno o di una pubblica orazione: vastissima mole, ma pur leggera di struttura e rapida, concentrata, rapinosa nello spirito che l'anima quasi come un discorso pericleo o come il *Principe* di Machiavelli, cui tanto somiglia nella pagina finale.

L'unità dell'accento lirico viene dall'unità e semplicità dell'idea. La quale è questa. Se vogliamo essere uomini smettiamo di accusare i papi, gli austriaci, gli spagnoli, i Borboni. È tempo anche di smettere le canzoni patriottiche e le adulazioni del nostro passato. Il nostro passato è la radice del nostro presente: i nostri morti vivono in noi; il peggior nemico d'Italia fa l'Italia stessa e non gli stranieri o i tiranni. Guardiamo con viso franco la nostra storia, ciascuno nei documenti che meglio conosce ed intende. Cominciamo dai letterati, ché tanto vale, una essendo la vita nelle più diverse manifestazioni. Perché siamo rimasti indietro? Perché non è sorto in Italia l'uomo e il popolo moderno? Il De Sanctis non ha alcun dubbio su ciò che distingue la società moderna dalla società medievale sua pro-

genitrice. Il Medio Evo è trascendenza, l'epoca moderna è realtà; quello è contemplazione, questa è azione. La grande vita è il premio delle nazioni, presso le quali l'uomo nuovo si sviluppò dall'involucro medievale con una lotta seria, tenace, dolorosa, sanguinosa. Così avvenne in Germania, in Inghilterra, in Francia, anche in Ispagna. Questi popoli ebbero la loro coscienza autonoma, il loro organismo nazionale, ebbero Lutero e Shakespeare, ebbero la filosofia e il dramma. Ma noi che fummo i primi nell'annunziare l'intelligenza dell'uomo nuovo, restammo poi gli ultimi nel realizzarlo, così nella vita pratica come nell'opera d'arte. E ciò avvenne perché da noi la lotta non fu seria e dolorosa, perché, non appena l'uomo nuovo italiano ebbe coscienza di sé, preferì beffarsi del passato e trastullarsi con la sua immaginazione anziché scendere in campo contro la vecchia barbarie. L'intelligenza superiore fu per noi un lusso, un ornamento piuttosto che un'arma; una corona di rose e non una corona di spine. Fuggimmo la tragedia della società moderna, e diventammo languidi e ignavi.

Fummo una nazione mancata ed avemmo una letteratura mancata. De Sanctis narra il romanzo di questa letteratura che, con tanti uomini di genio, con tanta facoltà artistica del popolo onde emana, con uno sforzo sei volte secolare, non riesce a raggiungere la cima ove sono tutt'uno poeta ed artista, intelligenza e coscienza, visione ed azione. Egli ha la sua immagine del perfetto poeta moderno: Shakespeare, Goethe. Nessuno dei nostri è loro compagno. Dante chiude in sé tutto il mondo moderno; ma grava ancora su lui la barbarie medioevale. Il poeta è in lui immenso; l'artista è in paragone mediocre. Sono in lui gli elementi da cui si svilupperà l'arte dei secoli nuovi; attendono le sue rigide figure l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita. «E l'artista non fu un italiano; fu Shake-

speare.» Questa parte di poesia italiana che ancora s'attiene al Medio Evo è narrata dal De Sanctis con la concisa nervosità di un primo atto di tragedia, carico ancora dell'antefatto; egli penetra nell'argomento *ex-abrupto*, confonde e svolge con dita svelte i fili, butta via frettolosamente ciò che è del passato, tutto teso l'animo al futuro. Senza curarsi di analizzare la roccia (Medio Evo, barbarie scolastica, trascendenza: poche parole sintetiche che per lui condannano tutto), contempla la bella sorgente dell'umanità novella; vede l'acque impazienti precipitare a valle; applaude allo sdegno di Dante contro gli accidiosi, essendo «il valore poetico dell'uomo non nella sua moralità e nella sua fede, ma nella sua energia vitale». Altrove da sorgenti meno ricche vennero belli e larghi fiumi; da noi, subito dopo Dante, le acque si dispersero in palude. Il Medio Evo altrove maturava lentamente generando dal suo seno il nuovo; presso di noi si putrefece. Fummo rovinati dalla precocità e dall'usura intellettuale, e ce ne venne come un rachitismo della volontà e della fantasia. Petrarca ha già l'intelligenza dell'uomo moderno, ma gli manca «il possesso e il godimento e la forza della vita reale». Moderno è il mondo del Boccaccio, ma è superficiale e «vuoto di forze interne e spirituali» e «non ha serietà di mezzi e di scopo». Se la reazione al Medio Evo fosse venuta da lotte vivaci nelle alte regioni dello spirito, avremmo avuto la passione di un Lutero, l'eloquenza di un Bossuet, il dubbio di un Pascal. Ma quella reazione fu riso e burlesca indifferenza: il riso boccaccesco che il De Sanctis evoca con quasi vittorughiana intensità: quel riso che doveva morire sulle labbra di Pietro Aretino o svanire musicalmente nella mollezza di Pietro Metastasio. Tale fu la catastrofe della vita e dell'arte italiana, che morirono per troppo ridere, come canta il Pulci di Margutte.

Ma lo spirito del nostro popolo è tal protagonista

che muore per risorgere. E con un movimento anche artisticamente bellissimo l'epilogo del dramma, l'ultima parte del secondo volume, è consacrato all'annunzio di una futura resurrezione. Non tutte le energie si perdettero in palude; le superstiti furono raccolte dal Machiavelli nel suo credo della realtà effettuale. E di lì veniva la nuova scienza, Bruno, Campanella, Galileo, Vico; di lì verrà la nuova letteratura, già chiaramente preannunziata nel periodo che dal Goldoni va al Leopardi. Certo la nostra vita è ancora esteriore e superficiale; se abbiamo il romanzo storico, non abbiamo né la storia né il romanzo; e ci manca il dramma; e la commedia; e da Leopardi non è uscita ancora la lirica. Dobbiamo guardare entro di noi; esplorare il nostro petto; convertire il mondo moderno in mondo nostro. «Già vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E, questa volta, non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti.»

È dunque un atto d'accusa contro la patria e l'arte, ispirato da un impareggiabile amore verso l'arte e la patria. La chiarezza mentale dell'accusa è eguale al calore della passione; e da questa lucidità senza freddezza, da questo calore senza oscurità di fumo è determinata la bellezza suprema del libro.

*

Ne avemmo, a distanza di poche settimane, sul finire del 1912, grazie a Benedetto Croce, una grande edizione fondamentale; grazie a Emilio Treves e a Paolo Arcari, una stampa popolare. L'avidità con cui furono accolte prova come la *Storia* del De Sanctis sia, insieme ai *Canti* leopardiani e ai *Promessi Sposi*, il più vivo tra i libri italiani del secolo scorso.

La vittoria non gli fu consentita senza contrasti. Si disse (e chi non lo credette per qualche tempo?)

che il De Sanctis fosse pensatore di genio e pessimo scrittore. Ma si badava, così giudicando, a qualche inconseguenza d'immagine e a qualche spezzatura grammaticale, mentre non si poneva mente alla perfetta euritmia delle parti, all'inconsapevole abilità dei passaggi, al greco candore, alla irresistibile eloquenza che fa di questo libro un emulo dei classici, alla profonda perspicuità che lo fa degno d'essere francese. Si disse ch'era raccolta di saggi su questo e quello scrittore, non storia organica; ed era accusa perdonabile solo a chi non l'avesse letta. Si disse, e si ripetè ch'era zeppa d'errori. Né è possibile limitare a un numero determinato questi errori o ridurli a sviste, a equivoci, a smemorataggini. Ciò ch'egli dice della posizione di Goethe e del *Faust* entro il romanticismo è carico di gravi inesattezze anche cronologiche; ed è strano ch'egli consideri il verso sciolto come un segno della nuova letteratura nemica delle musicali vuotaggini, mentre massimo versiscioltaio era stato il Frugoni; o che faccia, senza distinzioni e riserve, nascere la musica dal decadimento letterario quasi che grande musica italiana non vi fosse prima del secolo XVIII. Leonardo da Vinci non appare nel suo quadro; Michelangelo, che avrebbe dovuto esser protagonista, è qua e là fugacemente nominato. Ma nemmen questi e altri consimili errori sono tali da intaccare il valore totale dell'opera, per la quale spetta in complesso al De Sanctis la lode che l'uomo veramente dotto desidera: la quale non è già di saper tutto, ma di parlare solo delle cose che sa bene. E com'egli bene conoscesse i documenti della nostra letteratura prova l'intimità con cui ha saputo penetrare nello spirito anche dei minori e le scoperte che ha fatte di poeti anche misconosciuti, come il Folengo e il Campanella, e la scelta calzante degli esempii e la sintetica velocità delle esposizioni.

Non v'è dunque nulla per giustificare l'avversione

che anche uomini sommi ebbero contro questo libro? Quelli erano pretesti. Indagando più a fondo si sarebbe potuto dire che spiaceva, in un paese non abituato alla libertà della mente e uso a distinguere con taglio netto fra panegirico e contumelia, quel gagliardo tu per tu dello storico coi suoi personaggi e quella quasi insolente franchezza coi grandi uomini. Non s'intendeva ch'essi non erano per De Sanctis rivali o superiori contro i quali sfogasse una bassa ira iconoclastica, ma simboli e nomi dello spirito italiano ch'egli adorava nella sua parte immortale e respingeva senza untuosità nel caduco. Si veneravano i nostri poeti perchè avevano gemuto *Italia mia*, ed ecco veniva questo inquisitore e per trovare patriottica serietà nella poesia italiana spiccava un gran salto da Dante al Parini. E dava del «sublime ignorante» all'Alighieri, e lo chiamava anche *il povero Dante*, e giudicava talvolta «noioso, insipido e grossolano» il suo adorato Ariosto, e parlava di Tersite a proposito del Monti, e anche del Foscolo critico diceva (davvero, con esagerazione) ch'ebbe «più calore d'immaginazione che vigore d'intelletto».

S'intende, sì — sebbene nessuno come il De Sanctis abbia illuminato ciò che v'è d'eterno in Dante, in Petrarca, in Boccaccio, in Ariosto, in Tasso, in Manzoni, ed egli ci abbia restituito Machiavelli — s'intende che potesse spiacere quel deliberato aggredire ciò che avevamo di più caro nel nostro triste passato: l'arte. Ma fu oscuro malumore, cieco di coscienza storica, e non opposizione o integrazione feconda. Giacché per mettere le basi di una storia positiva dello spirito italiano, mentre De Sanctis ne aveva costruito, tutto sommato, la negativa, bisognava conoscere meglio di De Sanctis il Medio Evo e il cristianesimo e la serietà della Controriforma e del Concilio di Trento. E bisognava sapere che, se De Sanctis invidiava alla Germania Lutero, Goethe, il suo Goethe, deplorava la barbarie che alle dispute teo-

logali e alle guerre di religione seguì. Bisognava, insomma, intendere che l'Italia, sacrificandosi, contribuì a conservare certi valori di cultura senza i quali non avremmo la moderna intelligenza e libertà; che quel sacrificio non fu tutto viltà; che, se viltà ci fu, fu anche viltà ordinata da supremi interessi spirituali, cui il De Sanctis, grandissimo dialettico, non seppe rendere sufficiente giustizia. Ma chi era allora in grado di valutare il Concilio di Trento o d'interpretare il Paradiso dantesco meglio di De Sanctis? Era il tempo dell'anticlericalismo in quinarii.

E chi era in grado di apprezzare il valore del simbolo, dell'allegoria, dell'intellettualismo medievale? Eran tutti bozzettisti. Un controllo alla storia letteraria si poteva cercare nella storia delle arti plastiche e della musica: ma son conoscenze che appena ora cominciano ad approfondirsi. Si poteva dire, a differenza del De Sanctis, che il naturalismo dei poeti italiani non era poi così vuoto, non era forma indifferente al contenuto, che in Ariosto v'è anche una profonda serietà di *homo europaeus*, che quella nostra ammirazione della bella natura doveva divenire la religione naturale e che se Rousseau viene da Grozio viene anche dall'idillio, dall'Arcadia, dal melodramma italiano. Si poteva insistere sul concetto che non vi sarebbe stato un umanismo tedesco senza l'umanismo italiano, né una rivoluzione francese senza il Rinascimento. Ma chi poteva indagare il senso della poesia naturalistica, quand'essa ancora si andava maturando e svolgendo per raggiungere il suo vertice nei nostri tre ultimi poeti? In nessun caso avrebbe preveduto il De Sanctis che la nostra poesia s'incamminava verso D'Annunzio.

Solo quando un nuovo ciclo sarà aperto e la nuova anima, la nuova letteratura che De Sanctis vaticinava saranno fiorite, solo allora potrà sorgere accanto a questa un'altra storia, nella quale sia va-

lutato il beneficio che la nostra cultura arrecò al mondo custodendo l'umanesimo in mezzo alle patrie chiuse e il culto della forma contro la minacciata barbarie. Perché allora gl' ignavi e servi italiani saranno così lontani che nessuno vorrà parlar di loro come Geremia d'Israello e le acque del nostro naufragio non saranno più l'acque perigliose cui guata con raccapriccio il De Sanctis, ma il limpido e cheto oceano del passato.

o

Ma anche allora questo libro sarà vivo e giovane. E sarà illuminato, non oscurato dagli altri storici, così come avviene a Tucidide o a Machiavelli. Se esso non contiene tutto il vero, assurda gloria cui nessun libro può aspirare, tutto ciò che esso contiene, nel suo organismo, è vero. Integrato può essere, rinnegato no. È fuori di dubbio che nel secolo XIX lo spirito del mondo si moveva nella direzione impressagli dalle idee del germanesimo, della Riforma luterana e del romanticismo; e che in questa direzione la vita e la cultura italiana erano ben poca cosa. Tale è il criterio che a De Sanctis impose la storia; e, adottato ch'egli l'ebbe, fece della «decadenza» italiana un'analisi di formidabile chiarezza e d'imponente veridicità. La costruzione, quando ne siano accettate le basi, è granitica: lo spirito dell'autore la domina pienamente, senza esitazioni, senza sfumature, senz'ombre né margini.

Tutto animato dall'idea essenziale, egli ha potuto comporre un libro di definitiva bellezza, immune da sforzo apparente e da artificio letterario. Nel qual libro ognuno *potrà*, anche astraendo dai risultati, imparare secondo le sue proprie forze. La dovizia del De Sanctis è quasi sterminata; e, pur mentre tiene l'occhio sempre fisso all'intimo dell'opera d'ar-

te, nulla gli è più alieno delle esclusioni preconcette e dei metodi schematici. Sa muovere i concetti astratti come personaggi di un dramma e sa analizzare con la squisitezza di un dilettante la strofa o il periodo; sa rendere trasparente il più ingarbugliato sistema filosofico e sa descrivere i tratti fisionomici di un poeta, distinguere le varie razze italiane, narrare un aneddoto; sa svelare il nòcciolo spirituale di un poema e sa concentrare vigorosamente in pochi righi la biografia di un avventuriere. Può, se vuole, essere psicologo come Sainte-Beuve, narratore come Macaulay, moralista come Carlyle.

Ma a nessuno somiglia in quanto è storico. Poiché nessuno sa come lui connettere la vita con la poesia e ogni opera d'arte con le sue sorelle, considerando ognuna nel suo svolgersi dal passato e nel suo tendersi verso il futuro, quasi che l'umanità fosse legata in un'immortale collaborazione per un unico, perpetuo capolavoro: per la Bibbia dei popoli. E, in questo, ognuno che faccia critica e storia *dovrà* sforzarsi d'imparare dal De Sanctis.

2. LETTERE DALL'ESILIO.

Forse anche i profani sanno come siano fiacche e inconstanti le amicizie letterarie nell'Italia d'oggi. Per lo più sono transitorie alleanze d'interessi, soggette alle vicende di un'astuta e tortuosa politica personale, tanto più sgradevole all'animo di chi osserva quanto meno imponenti sono gli scopi al cui raggiungimento questa politica tende; o sono — le più simpatiche e ingenue — pigre e cascanti consuetudini di caffè, forme mollicce di vita abitudinaria, così dissimili dalla fiera sagoma di quell'eroico sentimento che è l'amicizia come l'atmosfera fumosa e dolciastra del caffè è dissimile dall'aria di montagna.

Non nego *a priori* le eccezioni che si possono contrapporre a quest'amaro giudizio; ma certo ognuno che vive nel mondo di cui parlo conosce innumerevoli esempi atti a confermarlo. Vale a dire che predomina oggi una moralità piuttosto misera negli uomini che dedicano o credono di dedicare la loro vita alle cose più alte dello spirito e che l'egoismo macera e soffoca forze degne di respirare più in alto. In genere, ognuno vorrebb'essere caposcuola, e però tollera a malincuore accanto a sé i suoi pari guarda verso chi lo avanza di merito e di lavoro con l'ira fosca con cui il repubblicano guarda al tiranno. Si sopprime un nome che corre spontaneo alla penna e che sarebbe doveroso ricordare, perché quel nome non si spanda e quella reputazione non esca dai limiti che l'invidia le segna; si giuoca un minuto gioco di restituzioni e di compensi perché gli scarsi favori della pubblica opinione siano distribuiti con eguaglianza comunistica. Primi a dare il malo esempio sono alcuni «maestri», profusi adulatori di chi li adula, acerbissimi censori di chi, per un istante, si scosti dal loro verbo, non alieni dallo scomunicare a mezzo novembre quei medesimi che ad ottobre ungevano sacerdoti. E s'intende che la punizione di quest'errore morale sia nella qualità stessa dell'opera di tanti nostri contemporanei: poiché non giunge al capolavoro chi non sia sorretto da un'umana fede nella solidarietà delle generazioni collaboranti a un fine che trascende di troppo le sorde competizioni e le stridule gelosie personali.

È opportuno ripensare a queste nostre bassure per respirare a pieni polmoni quel soffio di grandiosa libertà intellettuale e morale che emana dalle pagine di un piccolo libro. Sono le «Lettere da Zurigo a Diomede Marvasi» di Francesco De Sanctis, pubblicate da Elisabetta Marvasi, con prefazione e note di B. Croce (Napoli, Ricciardi, 1913). Il De Sanctis fino al 1856 fu esule a Torino, ove gli tennero com-

pagnia due giovani che aveva avuti scolari a Napoli, Diomede Marvasi, pochi anni dopo celebre avvocato e pubblico accusatore dell'ammiraglio Persano, e Camillo De Meis, fisiologo-filosofo. Ma dal 1856 al 1860 fu professore di letteratura italiana al Politecnico federale di Zurigo; e di lì, solitario e nostalgico, scrisse al suo caro Diomede le lettere che la vedova di questo ora pubblica insieme ad alcune altre di tempi a noi più vicini.

Singolare documento di una passione che ai malligni, perché non potranno dirla incredibile, parrà almeno stucchevole! «L'ho letta, riletta, baciata, quella tua cara lettera.» «Ero avvezzo a ricever tante lettere, ed erano i miei amori, i compagni che mi venivano a visitare. Queste consolazioni sono tolte al povero professore. Tu mi hai scritto, Diomede; ti ringrazio. Tu sei ancora per me Diomede; io ti posso ancora chiamare con questo caro nome.» «Fammi scrivere, caro Diomede, da Camillo. Se Camillo non mi scrive, io mi dispero.» «La natura ci ha dato diverso carattere, ma lo stesso cuore; io ti amo come tu mi ami....» E, avvicinandosi con le vacanze il giorno di un nuovo incontro, la voce del quarantenne professor De Sanctis s'innalza a squilli di virginea, trionfale gioventù. Dalla cima del San Gottardo egli scrive: «Mio caro Camillo, mio caro Diomede, mio caro Bertrando (Spaventa). Eccomi, eccomi, già vi veggo, già vi abbraccio. Vi scrivo di quassù con lo stesso orgoglio con cui Napoleone mandava i suoi decreti da Mosca, con la differenza ch'egli se ne tornò a gambe rotte, ed io giungerò a gambe sane». Prosa epistolare ritmata da un sentimento di commossa e festosa poesia, così evidente nella rappresentazione dell'esultanza appassionata che anche noi tardi lettori vediamo splendere di liete lacrime quegli occhi sotto la pura fronte.

Notate che il De Sanctis ignorava la santa retorica dell'esule. Più tardi in alcune pagine scritte

per commemorare il giovane amico premortogli dirà: «Molti nell'esilio erano detti martiri, che si sentivano felici, io per il primo che vedevo nuovi cieli, e quasi non avvertivo le privazioni». Aggiungete che l'uno e l'altro disdegnavano quella falsa amicizia congiurata che si compiace di mutue lusinghe. Ha detto bene l'Arcari, ristampando i *Saggi Critici* (Milano, Treves, 1914), che è meravigliosa la facoltà desanctisiana di «ammirare senza servilità e di condannare senza malanimo». Appunto perciò quella franchezza, che in rozzi ed aridi imitatori offende, nelle sue parole seduce, sublimata com'è in un candore evangelico che gli consente di dire *sic sic. non non* anche quando deve esprimere il suo pensiero intorno al dilettissimo amico morto: «Scarso era in lui quel potente laboratorio, che si chiama l'immaginazione, e scarsa quella vita intensa dell'anima con sé stessa che si chiama la meditazione.... Il suo pensiero aveva più spirito che profondità....».

Era insomma più che altro un uomo pratico, un attivo, un combattente: tale che, considerata anche la differenza d'anni e la situazione di discepolo a maestro, doveva riuscire agevole al De Sanctis mettere a posto l'impetuoso discepolo, quando questi, mosso da quasi insolenti bollori, gli si poneva di contro, dicendogli crudi e netti coi giudizi amichevoli i giudizi recisamente avversi. Ma De Sanctis lasciava fare: «mi sei caro anche quando mi rimproveri e mi maltratti». Anzi, incoraggiava: «M'è caro che abbi letto il mio manoscritto e che ti sia piaciuto (si tratta, nientemeno, delle lezioni che poi formarono il *Saggio sul Petrarca*). Sai che tu e Camillo avete piena balìa di correggere tutto quello che non vi piace; io sto al vostro giudizio». Tanta era la sua umana ed umanistica fede nella fraternità di tutti gli sforzi onesti da lasciar quasi arbitri di un suo capolavoro letterario un avvocato buongustaio e uno scienziato filosofante. Ne veniva, da parte

degli scolari e sopra tutto di Diomede, un tono che poteva salire fino all'entusiasmo religioso, e poteva anche scendere fino alla confidenzialità *narquoise* e alla beffa sardonica: elasticità di rapporti, nella sua genialità morale, rarissima e forse paragonabile a quella di un altro gruppo letterario-filosofico, di Socrate e dei suoi giovani amici. E veramente è il tono di tutte le amicizie appassionate, nelle quali l'ardore per la verità e per la bellezza non è soffocato da preoccupazioni egoistiche. Morto Diomede, Camillo scrive al De Sanctis queste parole sublimi: «voi lo vedete, caro professore, che ora siamo tanto più pochi, e bisogna amarci più di prima, se è possibile. Ho detto pochi; ma io per conto mio devo anzi dire che siamo rimasti in due, e sarei contento che la diminuzione continuasse ancora; ma dal mio canto. Sarebbe giusto che voi foste immortale non in un senso solo». E vent'anni innanzi il buon Diomede, aspettando a Torino il professore in vacanza, gli gridava con l'enfasi dell'innamorato: «fra dieci giorni vi stringerò di nuovo fra le mie braccia, vi vedrò, vi udirò parlare, vi accompagnerò per queste vie di Torino, che senza di voi mi son sembrate sepolcri, vi farò tante domande, ed anche qualche impertinenza....».

Sì, anche le impertinenze, di quelle che l'amico animoso crede necessarie per scuotere il maestro un po' troppo distratto e trasandato. Egli perde un po' di tempo tenendo troppo accuratamente la corrispondenza con certe signorine. E Diomede brontola: «Scrivete, lavorate, fate bene al nostro paese, e non restringete tutta l'attività del vostro spirito a Meneca, a Carmenella e a Brigida. C'è tutta la gioventù d'Italia, che aspetta da voi il pane del suo intelletto; e voi sprecate il vostro ingegno a scrivere lettere, lettere, lettere, ed a baloccarvi con delle bambine». Né più misurati sono i suoi scatti contro ciò che gli spiace negli scritti del professore. «Ave-

vo preparato una dissertazione di critica sul vostro ultimo articolo. Vi dirò due parole sole: il fondo è stupendo, ma la forma è bislacca, saltellante, ha qualche cosa di matto, piena di antitesi, ridondante di contrapposti. Caro professore, se andate di questo passo, non so dove vi arresterete. *L'arte è la ragione messa in musica. La natura.... è l'uomo messo in musica.* Sapristi! Ma rileggetelo freddamente: e ditemi poi se ho torto o ragione.» Anche le lezioni sul Petrarca, per certe peculiarità stilistiche, non lo soddisfano. «Quella sulla fantasia del Petrarca è una poesia; vi è un colore, una ispirazione, una spontaneità, un *entrain* irresistibile. Quando ebbi finito di leggerla, andai dicendo tra me per un buon pezzo: — Che uomo! Che uomo! — Vi sono tre o quattro espressioni (vedete quanto sono pedante!) che io cancellerei o muterei, perché mi hanno promosso il riso. Petrarca paragonato ad uomo che piange *anche tenendo la pipa in bocca;* non so qual poesia paragonata ad una *masticazione;* che *voleva fare il Cicerone;* e parecchie altre. Vi è sempre della verità in tutti quei pensieri; ma sono volgari.»

Si sente insomma che i due amici vivono nella piena e placida luce della libertà spirituale. Nessuno dei due ha un fondo segreto, una zona d'ombra da nascondere all'altro: amori e dolori, idee e propositi, speranze di successo e imbarazzi pratici, tutto si narrano con alate parole. Alate di fatto, per quella levità e trasparenza che alle parole suol dare l'anima di semplice verità che dentro vi spira. Di qui la bellezza letteraria di queste lettere, che sono come conversazioni rapide e accese, di quelle che talvolta ci accade di ammirare udendole dalla viva voce di uno che poi, nella parola scritta, riesce opaco e cenerognolo, appunto perché è timoroso ed astuto e non vuol compromettersi. Ma De Sanctis si compromette, e si sfoga tutto, e non sa reticenze.

Perciò scrive a lungo, con colori vivaci, con particolari saporosi di vita vissuta. Disegna anche alcune figure di conoscenti e di colleghi, talora anche con ingiustizia, che non sorprende perché non viene da un uomo pratico conoscitore di uomini, e non offende perché non è da maligno. Moleschott, ch'egli più tardi chiamerà professore in Italia, gli pare dapprima un ciarlatano; il giovane Costantino Nigra gli pare un damerino cinico ed arrivista; la condotta di Urbano Rattazzi lo fa esclamare, in un momento d'incomposta esaltazione politica: codardo! codardo!

Ingenui errori ingenuamente espressi da un uomo inesperto di furbizie verso sé stesso, incapace di calcoli e di lungimiranti transigenze. Con lo stesso *sans-gêne* egli descrive sé stesso. Non ha prosopopee professorali: confessa candidamente che qualche volta gli accade di perder tempo. L'inizio delle lezioni s'avvicina. Ebbene, «crederesti che ho perduto tutto questo tempo in mille minchionerie, e che non so ancora che cosa dovrò dire?» Aspetta, solo, a Bellinzona l'ora di ripartire per Zurigo: nove ore buone d'intervallo, che uno studioso, fornito sempre di libri e di matita, ha sempre modo di utilizzare. Ma De Sanctis, uomo di genio, non si vergogna d'essere anch'egli un umile mortale, soggetto qualche volta alla dispersione ed alla noia: «Passeggia e ripasseggia, caffè e caffè, ho trascinato il tempo fino alle 10 e mezza. Ora sto gittato in un caffè, fieramente annoiato: quest'altra ora e mezza mi sembra una montagna che mi pesa addosso». E nemmeno si vergogna di confessare, già quarantenne, che crede ancora nella sua falsa vocazione di poeta, o di conchiudere, in un colmo di umiltà: «Fatto sta, è nella mia anima alcun che di vago e d'inquieto, che mi fa vagheggiare mille progetti e non compirne nessuno».

Così, grazie all'amicizia espansiva, lo vediamo, an-

che nel breve cerchio di questa corrispondenza, tutto intero. Lo vediamo distratto e, a volte, incostante nel lavoro; impreciso (al punto da citare erroneamente, due volte su tre, un nome o una parola tedesca); proclive a perseverare in certi dirizzoni fantasiosi che lo isolavano dalla realtà. La guerra del '59 gli pare che avrà questi effetti: un ingrandimento definitivo della Russia, un'altra preda nel Mediterraneo dell'Inghilterra, e forse a nostre spese, un ingrandimento effimero della Francia. L'Austria, poi, indietreggiando in Oriente, dee fatalmente gittarsi in Italia. Vorrebbe la fortuna d'Italia senza la guerra, la quale «è il regno della sciabola e della forza brutale e la morte della libertà, ed un gioco in cui i deboli pagano sempre le spese. Immaginate l'effetto che sull'avvocato Marvasi dovettero avere queste curiose profezie. «Abbasso i sistemi!... non è la prima volta che il buon senso, od anche il senso comune, dia dei punti all'alto ingegno.» Mi par di sentirle pronunziate queste parole dall'avvocato Marvasi con una certa grossa e burlesca cadenza partenopea: lasciate sta', professore.

Sono quelle tendenze fiacche che si riconoscono nei lati fiacchi dell'opera di De Sanctis. Ma le lettere da Zurigo ce lo rappresentano al vivo anche in quella virtù, che è poi il segreto dei suoi capolavori: tutto immerso nell'oggetto del suo amore e della sua contemplazione, mondato di ogni scoria egoistica. Bismarck disse che è tedesco (voleva dire: è uomo in senso superiore) colui che fa ciò che fa per amore della cosa e non per amor proprio. Di questi uomini fu l'autore del *Saggio sul Petrarca* e del capitolo sul Guicciardini: un uomo puro innamorato della bellezza, un *kalòs kagathòs:* un bellobuono.

II.

IL PROCESSO DI GASPARA STAMPA.

Un lettore dell'epoca annota una raccolta poetica cinquecentesca, segnando in margine qualche fatto e qualche data della vita di ogni autore. Giunto a Gaspara Stampa, se ne sbriga con due parole, una delle quali accenna al suo domicilio, Venezia, l'altra indica senza pietà una professione immonda. Un poetastro dell'epoca, anonimo, scrive su Gaspara Stampa uno sconcio epitaffio infamante, che finoggi era rimasto ignoto. Un buon ricercatore, Abdelkader Salza, cui dobbiamo la nuova edizione delle *Rime* di Gaspara Stampa (Bari, Laterza, 1913), scopre l'epitaffio del poetastro e la nota del lettore, sconvolge il senso delle testimonianze su cui era fondata la biografia leggendaria della cara poetessa, della «misera Anassilla d'amor preda», e dall'alto di cento pagine del *Giornale storico della letteratura italiana* annuncia la sua conclusione: Gaspara Stampa fu una cortigiana, una «disgraziata».

Come? direte voi, se la lettura di quelle cento pagine vi lascerà impressione non diversa dalla mia: che cioè tutta la dimostrazione sarebbe estremamente audace e sottile, non senza qualche aspetto di tendenziosa ingegnosità e di seduttrice inconsistenza, quando le fossero tolti i puntelli di quei due fatti positivi. Come? il lettore non può avere errato? ed è escluso che il poetastro abbia dato sfogo a un'immonda libidine diffamatrice? Proprio il Salza ha osservato che le note biografiche di quel lettore non sono immuni di inesattezze e di errori; e, quanto al

poetastro, accetta senz'altro ciò ch'egli dice del mestiere di Madonna Gasparina, ma lo confuta recisamente, laddove afferma che i versi glieli faceva il Fortunio, un mediocre verseggiatore, lontano le mille miglia dalla passione e dall'intimità di Gaspara Stampa.

Orbene, la misera Anassilla, che da Gian Francesco Fortunio dovette avere qualche consiglio di tecnica e qualche suggerimento di lima, gli scriveva, con quella trepida e accorante umiltà di tutte le sue espressioni:

> Io dirò ben che, qualunque io mi sia
> per via di stile, io son vostra mercede,
> che mi mostraste sì spesso la via.

Il tristo calunniatore abusa di questa ingenua e donnesca reverenza, e ne torce il senso ai suoi fini. È temerario supporre che qualcosa di simile sia avvenuto per l'onore di Gaspara? Nel malinconico secondo amore, che segue alla separazione di Collaltino, ella grida supplichevole:

> Ma che poss'io, se m'è l'arder fatale,
> se involontariamente andar consento
> d'un foco in altro, e d'un in altro male?

È quanto basta perché un maligno giunga al vituperio. Giacché casta Gaspara Stampa non fu, e c'è voluta tutta la buffa semplicità di un abate Prosdocimo Zabeo per chiamarla «l'italiana vergine». Senza infingimenti e senza crudezze ella confessa il dolce peccato:

> O notte, a me più chiara e più beata....
> . . . . . .
> Oimè, le notti mie colme di gioia!

Fu dunque una volontaria dell'amore, una irregolare, una libera donatrice di sé. Non ebbe e non chiese la sicurtà delle nozze. Queste cose nessuno

ha scoperte; ché tutti le sapevano i lettori del suo volume. Ma allora è sorprendente che non siano mille volte più numerose le testimonianze di disprezzo e di condanna da parte dei contemporanei e che sian dovuti passare tre secoli e mezzo perché Abdelkader Salza ne scoprisse un paio. Una simile condizione di vita anche oggi richiama l'ingiuria triviale sulle labbra dell'uomo volgare, del lusingatore respinto, della rivale delusa, o, senza malvagi motivi, delle persone timorate e intolleranti. Ne troveranno, fra tre secoli e mezzo, i ricercatori d'allora sonetti sconci e note in margine sui volumi di Giorgio Sand, della contessa Lara e dell'altre poetesse passionali d'oggidì! Aggiungete l'uso delle diatribe, delle parodie, degli epitaffi sanguinosi, così comuni nel cinquecento: non è nemmeno impossibile che l'autore di quel sonettaccio, senz'essere un cattivo soggetto, fosse uno sboccato e sudicio bontempone, che si divertisse a tradurre per conto suo in istile da taverna i gemiti d'una poetessa che i suoi contemporanei adoravano. Forse non gli passò per la testa che il suo villano scherzo dovesse un giorno servire a rifar da capo la biografia di Gaspara Stampa.

Involontariamente, tutte le volte che si aggredisce la reputazione di un eroe e cade fango sulla memoria di Michelangelo, di Shakespeare, di Leopardi mi vien fatto di pensare alle troppo diverse procedure che sono in uso nei tribunali e nella storia letteraria. Immaginate un tribunale moderno, innanzi a cui comparisse Gaspara Stampa, accusata di offesa al buon costume. Un tale, un Carneade, Girolamo Ferlito borbotta: sì, mi pare, ho sentito dire. C'è poi una violenta lettera anonima, il pezzo forte dell'accusa. Ma una persona rispettabile e abbastanza autorevole, Benedetto Varchi, la chiama, con lirica riverenza,

la bella e buona
Saffo de' nostri giorni, alta Gasparra;

la chiama «cigno», la chiama «colomba»; un altro, Giulio Stufa, la definisce

> questa dei nostri dì Saffo novella,
> pari a la greca nel tosco idioma,
> ma più casta di lei, quanto più bella;

un terzo l'apostrofa, con un aggettivo di semplice eloquenza: *Stampa gentile!* E innumerevoli altri vengono a confermare la tradizione, l'opinione pubblica di tutta l'Italia letterata, durante tre secoli e mezzo, secondo la quale Gaspara Stampa è una giovane candida anima, ardente, impulsiva, veritiera, consumata da una suprema fiamma di passione. Non è facile che il tribunale condanni.

Ma i processi letterari si fanno con un'altra procedura: con quella delle assise terroristiche descritte da Camillo Desmoulins. Lungo la via lubrica del sospetto si scivola verso il patibolo, l'indizio è prova, la denunzia anonima è perdizione. E non serve indignarsi; giacché non il capriccio ispira questa ferocia, ma certi bisogni dello spirito moderno che vogliono pure soddisfazione. E il savio uomo normale, il filisteo ben pasciuto che, contemplando la Cappella Sistina, si libera d'un imbarazzante sentimento d'inferiorità esclamando: bello, sì! ma per far di codeste cose occorre essere un pervertito. È la gregaria della *Salvation Army* che, pensando a Gaspara Stampa, osserva: ma queste cose una donna onesta non le saprebbe scrivere. È in una parola il nostro insolente spirito egualitario che ci nega la gioia dell'umiltà, della reverenza, dell'ossequio ai maggiori e ci fa quasi sentire come una debolezza indegna di uomini liberi il culto degli eroi. Perciò, se in una fantastica città ideale i grandi morti risuscitati si unissero a noi vivi, cureremmo d'internarli nel quartiere del carcere, del manicomio criminale, delle case turpi: la Suburra del genio, perlustrata nel silenzio notturno da pattuglie di guardie.

Si capisce che di tutto ciò non è responsabile Abdelkader Salza. E si capisce ch'egli ha diritto di chiedere che la sua scrupolosa e sapiente dimostrazione sia confutata con altrettanta minuziosità e pazienza. A noi non resta che rendergli grazie per la bella ristampa delle rime di Gaspara e dargli per dimostrata la sua tesi: che la poetessa fosse una cortigiana.

*

Singolare cortigiana, però. Cui manca perfino l'orgoglio fisico delle sue pari. Pur di esaltare l'amante e umiliar sé stessa in paragone, si svelle dal capo perfin l'ornamento che, tanto caro alla femminilità modesta, è addirittura prezioso alla femminilità mercenaria: rinuncia alla lode della beltà.

Io, cui Natura è stata in tutto avara....
. . . . . .
Egli è nobile e bel, tu brutta e vile.

Cortigiana noiosa, querula, piangente, senza un attimo solo di letizia, di slancio sfrontato, di cinico umorismo, innocente e castigata anche nella confessione della voluttà; quasi natante in un oceano lamentoso, che dà voci divinamente monotone in poesia, ma nella vita pratica, in quella vita pratica, doveva sonare cordialmente fastidioso. Cortigiana, se così vuole la dura verità, ma chi vorrebbe chiamarla «ragazza allegra»? Singolare cortigiana, anche se si pensa come le facesse difetto quello che a scelta può dirsi senso di opportunità o senso del ridicolo. Giacché Collaltino doveva pur conoscere la sua vita e i suoi costumi. E tuttavia ella gli scriveva, in sonetti, in madrigali, in terzine, vantando a sazietà la sua fede e la sua costanza: «una fe' più che marmo e scoglio salda — fede sopra ogni fe' can-

dida e pura (tanto superiore a quella delle donne francesi che Collaltino esaltava) — la più fedele amante che sia stata — l'infelice e fidissima Anassilla». Anzi non v'è nulla, in lei miserrima, nulla che sia degno di amore se non la fedeltà. E arriva a chiamarsi, ella, la donna perduta, «solinga tortorella in secca rama». E raccoglie in poche parole la sua storia:

> Così, misera me, tradita fui,
> giovane incauta, sotto le d'amore

proprio come una fanciulla per bene. A chi voleva darla a intendere? E come osava, abbandonata da Collaltino, dire a un nuovo corteggiatore che l'amerà, sì, però quanto onestà detti ed approve? Quasi che nessuno, tolto l'anonimo autore di quel tale sonetto infamante, sapesse di che conio ella fosse! Una cortigiana segreta, insomma.

Dirà qualcuno: menzogne letterarie, finzioni petrarchesche. Ma, quando ci s'è messi per la via delle menzogne, non v'è ragione di non percorrerla fino in fondo. Che cosa impediva dunque a questa letterata di discettare sull'amor platonico, di simularsi vereconda, di fingere dirette al primo amante anche le poesie scritte per il secondo? Invece, sentite un grido di supremo realismo: uno fra tanti:

> o morte alfine, o il tempo, come suole,
> ti trarran fuor di vita o fuor di lutto.

Quell'ammettere che il tempo possa consolarla è troppo reale, troppo veridico, troppo stupendamente prosaico per una macchinosa e calcolatrice petrarchista, come quel battere e ribattere sulla fedeltà e sull'innocenza sarebbe inconcepibile per una cortigiana confessa. Mente dunque a metà? e coglie con tanta precisione, fra l'estremo della verità cruda e l'estremo della finzione accademica, il punto giusto della passione, della commozione, della su-

blimità poetica? Miracolo. E un divino miracolo è tutto l'ottantacinquesimo sonetto:

Quando talvolta il mio soverchio ardore
m'assale e stringe oltra ogni stil umano,
userei contra me la propria mano
per finir tanti omai con un dolore.
Se non che dentro mi ragiona Amore,
il qual giamai da me non è lontano:
— Non por la falce tua ne l'altrui grano,
tu non sei tua, tu sei del tuo signore.

La tradizione, la consuetudine vorrebbero che quel signore fosse con tanto di esse maiuscola, che Anassilla non s'uccidesse per rispetto alla legge divina e per non morire in peccato. Ma no, è il suo signore Collaltino:

perchè dal dì, ch'a lui ti diedi in preda,
l'anima e 'l corpo, e la morte e la vita
divenne sua, e a lui convien che ceda.
Sì ch'a far da te stessa dipartita,
senza ch'egli tel dica o tel conceda,
è troppo ingiusta cosa e troppo ardita.

Siamo a metà del cinquecento, e siamo già nell'atmosfera del più straziante romanticismo: la passione tempestosa, la manìa suicida, l'incondizionata servitù d'amore, la candida e inconscia irreligiosità. Ella ha qui in terra il suo paradiso e il suo inferno, la misera Anassilla; e né Sant'Agostino la consola né la speranza d'incontrare Collaltino nell'Empireo; e, se in qualche istante di stanchezza aspira allo stato monastico, ne parla quasi come d'un'Arcadia. E, come è moderna e romantica l'anima di questa poesia, anima della monaca portoghese, o di una *grande amoureuse* o di una wertheriana, così è moderna la forma. Purché si legga il libro, cancellando le partizioni scolastiche di sonetti, madrigali, capitoli, rime varie, e si ripensi in un ordine sentimentale e cronologico. Allora si vede ch'esso è più che a mezza strada fra il *Cànzoniere* petrarchesco

da un lato e il *Werther* e il romanzo moderno dall'altro, che la sua bellezza è assai più di costruzione e di svolgimento che di singoli particolari, che la sua materia è un racconto organico, realistico, ancora a mala pena costretto nelle forme tradizionali della lirica ma già sul punto di sciogliersi in una prosa da epistolario. Anzi qualche volta la prosa c'è: Son passati otto giorni, a me un anno, — ch'io non ho vostre lettre od imbasciate — Voi prometteste ben di scriver presto».

Ma, siccome nella nostra letteratura classica i retori non videro che retorica per lodarla, anche i novatori e i sentimentali non ci videro che retorica per dileggiarla. E fra i tanti Diogeni che cercarono disperatamente nella nostra poesia «la donna», e, fatto un inchino alla Francesca di Dante, saltarono a piè pari nelle poesie di Germania e di Inghilterra, non so quanti abbiano riconosciuto in Anassilla proprio il grido di Francesca: questi che mai da me non fia diviso. Petrarchista («malgrado qualche grido sincero») fu detta questa donna che prima foggiò con la sua carne e il suo sangue il mito moderno di Amore e Morte.

E però piacerebbe di spandere gigli sulla sua tomba. *O date manibus lilia plenis:* invocazione di non dubbio lezzo retorico per quelli che contro ogni immagine dell'ideale umano gridano: o date pietre a sotterrarla ancora.

*

S'intende che, di fronte alla verità, ogni ombrosa idealità cavalleresca diviene puerile. Tutto sta a vedere il valore e il significato della presunta verità. Era Gaspara Stampa una signorina di buona famiglia? e si dava liberamente, e se ne gloriava, e non chiedeva le nozze? Strano: una specie di ibse-

nismo in pieno secolo XVI. Era una cortigiana? e scriveva quel capolavoro? Stranissimo: una Taide che scopre un nuovo mondo sentimentale, e di qual sentimento! Dall'uno e dall'altro lato vediamo stranezza, paradosso, assurdità: come sempre quando una creatura vive ed esprime l'originalità della sua passione e del suo dolore.

Sarebbe benvenuta una scoperta, che ci mostrasse con chiarezza il fondo biografico da cui sorge quella prodigiosa poesia, che ci aiutasse insomma a intenderla rettamente. Ebbene, crede Abdelkader Salza che Gaspara cortigiana ci faccia meglio capire Anassilla poetessa? Pare di sì: tanto che ha messo le rime di Veronica Franco, sgualdrina chiacchierona e salace, prepotente nudità bacchica coperta d'un paio di *bas bleus*, nello stesso volume in cui ha ristampato il poema di Anassilla. Dice Veronica: «Così dolce e gustevole divento — quando mi trovo con persona in letto....». Coppia pittoresca, queste due poetesse appaiate: Ofelia e Boule-de-suif a braccetto, sotto lo stesso ombrello.

Ma poi pare di no; tanto che scrive: «La poetessa riesce a far *dimenticare* la cortigiana.... L'amore.... *cancella* le vergogne della sua vita....». Va bene: dimentichiamo, cancelliamo. Ma allora, dico per la storia della poesia, tanto valeva ignorarle queste cose che, appena imparate, s'hanno da dimenticare. Ed era meglio lasciare Veronica Franco tra le sue pari....

III.

LA COMICITÀ DEL METASTASIO.

Eccolo qui, il nostro «divino» Metastasio, in una nuova veste di gala, a cura di Fausto Nicolini (Bari, Laterza, 1912 e sgg.). Buona occasione per rileggerlo, anche cercando i drammi che non sono ancora apparsi nell'edizione barese, e per rimetterlo in voga, come sogliamo proporci sempre che ci ricapiti fra mano un vecchio autore italiano venuto un po' in disuso. E, quanto al Metastasio, questo cómpito pare assai più agevole che per altri poeti: ché egli, fortunatissimo fra tutti gli scrittori italiani, non solo ebbe in vita tanta gloria quanta forse neppure il Marino, e favori di donne e di sovrani e giovinezza avventurosa seguita da vecchiaia placida e lauti agi, nei quali precorse alle grandezze di certi scrittori del secolo XIX così da spolpare tutto un buon patrimonio e poi farsene un altro e lasciare un'eredità di centotrentamila fiorini: ma anche dai posteri ebbe affettuosa simpatia e condono di quella troppa gloria ch'ebbe ai suoi tempi e che la critica per solito considera come un anticipo da sottrarre al credito dei poeti. La terza Roma gli alzò, prima che a Dante, una statua: la quale, collocata nel cuore della città, fu poi trasferita altrove per far posto alle tranvie: destino lievemente canzonatorio, ma non tragico, su per giù come quello che incombe agli eroi dei suoi melodrammi. E lo stesso De Sanctis, pur svelando da ogni truccatura certa futilità sostanziale di quell'arte, ha giudicato che c'è «nei suoi drammi un valore assoluto, su-

periore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvente del secolo decimonono», che alcuni versi sono addirittura sublimi, che la *Didone abbandonata*, se non è una tragedia «che sarebbe stata una pedanteria nata morta», è però «un capolavoro, tutto caldo della vita che era in lui e intorno a lui, e che anche oggi si legge con avidità da un capo all'altro».

Un lettore del secolo ventesimo può confermare l'ultime dieci parole: non solo la *Didone abbandonata*, tutto quanto Metastasio si legge, senza ripigliar fiato, da un capo all'altro. Non so dire però se ciò avvenga con avidità, come diceva De Sanctis, o non piuttosto con comodità. È una lettura, durante la quale non accade mai d'imbattersi in un ostacolo. Non vi sono asprezze, rigurgiti, profondità periglio-se. Lo spirito, quasi in un soave dormiveglia, naviga alla deriva. Nessuna attività del lettore viene fortemente stimolata, nessun lavoro considerevole è chiesto alla sua immaginazione o al suo sentimento. Non è già ch'egli debba penetrare in un nuovo mondo fantastico, esplorarlo, conquistarlo; ma questo mondo fantastico viene incontro, da sé, al lettore, e lo involge in un'atmosfera diafana e tiepida, lievemente profumata e iridescente. Le immagini permangono davanti ai suoi occhi giusto quanto occorre perché sian chiare e distinte, gli spettacoli naturali e le scene morali sono giusto quelle che ognuno conosce per ovvia esperienza, i suoni sono scorrevoli e melliflui, le rime sono attese, le parole poche, generiche, estratte dal fondo comune della lingua. Si direbbe una poesia analitica e deduttiva, che non aggiunge nulla a ciò che ognuno già sapeva per suo conto, una ripetizione scolastica dei motivi poetici triti e delle forme convenzionali. Perciò il lettore è sempre alla pari col poeta, conosce il valore delle parole ch'egli adopera, è capace, senza sforzo, del sentimento ch'egli vuol suscitare. Non ansima, non

soffre, non s'esalta, come quando è sotto il fascino d'un grande maestro che lo trascina su verso le cime, ma beatamente si riposa, vedendo come sia comoda e a portata di mano la sapienza e come i frutti aurei della poesia gli cadano, maturi, sul grembo. Tutto lo sforzo del poeta è teso non già verso le profondità complesse, ma verso la semplicità fanciullesca, non verso l'oceanica fluidità della vita, ma verso la cristallizzazione della maniera. E si capisce che la lettura sia facile, quanto quella di un romanzo d'appendice; che l'attenzione dello spettatore sia placida, pigra, distesa, come quella dei frequentatori di cinematografo. Poiché alla fine egli si ritrova colà dov'era in principio, e si risveglia senza turbamento quasi da un ozioso sogno in cui abbia rimangiato le vivande e ripetuto la conversazione della sera innanzi. E se, dicendo che anche oggi Metastasio si legge con avidità da un capo all'altro, intendiamo dire che la sua abilità nel fabbricar letteratura commerciale fu anche più grande di quella di un Sue o di un Alessandro Dumas padre, così grande e sicura nel distinguere ciò che piace alle intelligenze tarde e alle anime disoccupate che anche dopo un secolo e mezzo i suoi «prodotti» rilucono nuovi lampanti nel bazar della letteratura amena, allora certo la lode è meritata. E si può asserire senza errore che chi ha bisogno di una lettura volgare, di un ignavo passatempo — e non v'è alcuno che a momenti non ne abbia bisogno, quasi per distensione e rilassamento delle sue forze — troverà in Metastasio il fatto suo.

Ma altro è, se di questo compiacimento vuole addursi una ragione artistica e superiore. In genere sogliono dire echeggiando De Sanctis: non domandiamo cosa ha voluto fare, ma cosa ha fatto, e abbandoniamoci alla schiettezza delle nostre impressioni. Nei suoi drammi non v'è Roma, non v'è la Grecia, non v'è l'Oriente, ma c'è l'Europa del se-

colo decimottavo; non c'è l'eroismo, ma la frivolezza intrigante e sentimentale; non c'è la tragedia, ma la commedia. Proprio di commedia parla il De Sanctis a proposito della *Didone:* tutto così a proposito, così naturale, con tanta vivacità, che il pubblico ride e applaude, come volesse dire: — È vero. Se non che, qui bisogna intendersi. Il pubblico che ride è quel pubblico ideale di cui fa parte il lettore del secolo decimonono o del ventesimo; ma i contemporanei erano ben lontani dal considerare le opere del Metastasio come commedie, e si commovevano spesso, e talvolta piangevano dolcemente. Non soltanto il poeta credeva in buona fede di continuare la tragedia greca, ma i suoi ascoltatori gli credevano e gli coniavano una medaglia dedicata al «Sofocle italiano», Rousseau lo citava con fervore entusiastico; il critico (Francesco Reina), che già nei primi anni del romanticismo scriveva la prefazione a una ristampa del Metastasio, definiva con parole tutt'altro che ambigue la natura del suo melodramma: «il melodramma non solo ha comune lo scopo con la tragedia, ma va in traccia altresì d'un patetico maraviglioso, risultante dallo sviluppo delle grandi virtù poste in contrasto colle passioni, e spinte all'eroismo, onde innamorare gli uomini della virtù stessa, eccitarli alle grandi azioni e col prestigio di tutte le bell'arti inebriarli del sorprendente piacere che viene dal buon successo delle grandi imprese». Altro che commedia, dunque: siamo in un sublime mondo ideale che ha superato perfino la sfera della tragedia, sopra un'aerea cima dello spirito donde si contempla con trionfante serenità l'uragano.

Noi, sì, ridiamo; noi venuti dopo le parole leopardiane «immenso tra fortuna e valor dissidio pose il corrotto costume», venuti dopo lo Schiller che repudiava come insegnamento di stoltezza quello secondo cui la fortuna compensa gli animi nobili e la terra appartiene ai buoni. E nel nostro riso si

manifesta la superiorità intellettuale di un'epoca, la quale non può credere che la vita sia congegnata così esattamente come gl'ingranaggi d'un orologio, e la superiorità morale d'una società che trova soffocante un'aria dominata dall'opinione del dottor Pangloss: che tutte le ciambelle riescono col buco. Ridiamo quasi per reazione fisiologica, come quando nei gabinetti di chimica ci fanno respirare il gas esilarante. La virtù viene largamente premiata, ma il vizio non viene quasi mai punito, provvedendo a un'amnistia generale la magnanimità del virtuoso vincitore. Già, il vizio è concepito come una momentanea deviazione dagli istinti buoni e naturali che alla fin fine dominano in ogni cuore umano; nel *Siroe* Medarse, dopo aver ordito ogni sorta di trame e meditato i più neri delitti contro il fratello, ne sente improvviso rimorso:

Più della pena
mi sgomenta il delitto. Al soglio ascendi:
svenami pur; senza difesa or sono.

E Siroe, senza esitare un istante, gli restituisce la spada, dicendo:

Prendi, vivi, t'abbraccio e ti perdono.

La malvagità, il pericolo, il dolore sono cose di un giorno, dal sorgere al tramontare del sole, quanto dura, secondo le buone regole, l'azione drammatica. I personaggi, una volta tanto, sognano ad occhi aperti, e sognano l'esistenza del male: la realtà del mondo li sfiora fugacemente, intenebra per qualche ora l'ultima plaga del loro limpido orizzonte: poi si disperde nel nulla, come una nuvoletta randagia venuta per caso a librarsi sugli orti esperidi e subito cacciata via dagli zefiri benigni. Se si eccettua quel giorno di inattesi pericoli e d'inutili preoccupazioni (molto rumore per nulla), essi prosperano, rosei e ben pasciuti, nel pieno dominio del loro ideale: che è il quieto vivere. Cosroe può

dire sul serio: «Mi fu dolce la vita e dolce il regno», e al figlio e alla nuora augura, non per vuota forma, ma per sincera convinzione: «il trono sia per voi di piacer sempre soggiorno». V'era la beatitudine prima che s'alzasse il sipario; ritorna la beatitudine col calar del sipario. Talvolta — molto raramente — il protagonista muore: muore Didone gelosa, dopo aver cantato:

Vado.... Ma dove? Oh Dio!
Resto.... Ma poi.... che fo?
Dunque morir dovrò
Senza trovar pietà?

e muoiono Catone Uticese e Attilio Regolo. Ma Didone si uccide per offrire un bello spettacolo tiepolesco al pubblico:

Precipiti Cartago,
arda la reggia, e sia
il cenere di lei la tomba mia;

tanto che «trionfando finalmente per tutto sul fuoco estinto le acque vincitrici, si rasserena improvvisamente il cielo, si dileguano le nubi, si cangia l'orrida in lieta sinfonia; e dal seno dell'onde già placate e tranquille sorge la ricca e luminosa reggia di Nettuno»; il quale canta una bella arietta celebratoria della vittoria dell'acqua sul fuoco, come se la lotta fra l'acqua e il fuoco fosse il vero argomento della *Didone*. Catone e Regolo poi, si vorrebbe dire con una freddura non indegna dell'argomento, muoiono senza farsi male. La loro avidità di gloria è tale che per essi la morte è, in basso senso, voluttà. Non si sacrificano; ché il sacrificio include combattimento, dolore, rinunzia; ma si concedono il capriccio di diventare famosi a costo della pelle. Si capisce che Metastasio non è del loro parere e che, secondo lui, nel secolo dei lumi Catone avrebbe dovuto accettare uno stipendio da Cesare e Regolo avrebbe fatto bene a seguir l'amichevole consiglio di Amilcare cartaginese, che gli offriva

comodità di darsela a gambe. E, abbandonandosi a uno slancio di veramente strepitosa comicità, il buon poeta mette in bocca al cartaginese l'opinione di tempi men feroci:

> Che strane idee questa produce in Roma
> Avidità di lode! . . . . . .
> Di gloria un'ombra vana
> In Roma è il solo aff tto.
> Ma l'alma mia romana,
> Lode agli Dei, non è.

Ma insomma era fatta così quella gente: che l'idea di una morte famosa li vellicava deliziosamente. Non per nulla dice con spagnolesco sussiego Manlio ad Attilio Regolo, quasi che parlasse di un'onorificenza:

> Mi niega, è ver, la sorte
> Le illustri tue ritorte;
> Ma se le bramo invano,
> So meritarle almen.

E Regolo, indubbiamente il più buffonesco fra i personaggi di questa tragica farsa, ci fa sapere con uno smaccato paradosso che solo una cosa gli fa paura, paura fisica: il pensiero che gli sia vietato di morire negli illustri spasimi che Cartagine gli appresta. In una parola, occorre che il pubblico si renda ben conto della stravagante struttura fisica e morale dei romani antichi, e non s'immagini che la loro morte avesse alcunché di simile con la morte di ogni dabben cristiano. Non è morte: è apoteosi coreografica, che dà un gusto matto a chi muore e a chi resta; è catastrofe lieta anch'essa, o almeno, per dirla con l'ottimo Reina, «catastrofe che in singolar guisa scostasi dal lieto fine, senza andare nell'opposto, mantenendosi nel mezzo e generando un'affettuosa maraviglia».

Nemmeno la morte getta un'ombra di serietà su queste fatue immaginazioni. Che dire della vita? L'odio è esattamente definito da Mandane, nell'*Artaserse:* «Odiarlo, oh Dio! vorrei; ma odiarlo, oh

Dio! non so»; l'amore da Siroe: «Vuoi che per lei m'accenda? eccomi tutto amor» e da Semiramide: «Tutte nel sen le belle, tutte han pietoso il core; e presto sente amore chi ha la pietà nel sen» e dalla primitiva ospitalità di questi eroi che, quando vogliono esser magnanimi, si scambiano le amanti come fossero armature omeriche; il dolore da Fulvio, che, guardando l'inconsolabile vedova di Pompeo, esclama con pulcinellesca tracotanza: «In mezzo alle sventure è bella ancor». Perfino la lascivia è soda, pienotta e ridanciana, quale forse si sarebbe potuto tollerare in un teatrino gesuitico. E il riassunto della sapienza, della profonda verità che quasi tutti han creduto di notare nelle massime metastasiane si riduce a questo: che aveva torto il filosofo che piangeva del bel tempo, perché gli doveva succedere la pioggia, e rideva del mal tempo, perché sicuro del prossimo sereno; ma bisogna ridere del bel tempo, perché è sciocco preoccuparsi di ciò che avverrà domani, e del mal tempo, che non può durare in eterno. Si possono spigolare qua e là insegnamenti che, messi insieme, fanno il vangelo della perfetta poltroneria. Tu, cara Barce, mi vuoi dire la verità del tuo sentimento? «T'accheta: mi prevedo funesta la tua sincerità. Fra le dolcezze di questo dì non mescoliam veleno. Se d'altri sei, vo' dubitarne almeno.» Ci minaccia una sventura? Meglio non pensarci: «Avremo sempre tempo a penar.... Sempre è maggior del vero l'idea d'una sventura al credulo pensiero dipinta dal timor.» Ma le sventure ci sono davvero? ci costringono a piangere? Oh, finalmente! così ci sfogheremo, e ci sentiremo meglio: «Vuol tornar la calma in seno, quando in lacrime si scioglie quel dolor che la turbò.» La situazione è disperata? Ottimamente. Infatti anche il bécero dice che *peggio di così la 'un pol ire*: «tutto si muta in breve, e il nostro stato è tale che se mutar si deve sempre sarà miglior.» Aristotele

insegna che la tragedia purifica i sentimenti di pietà e di timore? E Metastasio fanciullo conclude il *Giustino* cantarellando: «E nel fin di sì torbido giorno in diletto si cangia il timor», salvo a tornarci su nella conclusione del *Siroe*, ove Aristotele e la tragedia greca vengono conciati a questo modo: «I suoi nemici affetti di sdegno e di timor il placido pensier più non rammenti. Se nascono i diletti dal grembo del dolor, oggetto di piacer sono i tormenti».

Tutto questo è comico, senza dubbio, ma di una comicità che non ride a spese dei personaggi, sibbene a spese dell'autore. E perciò, più che comico, è ridicolo, grottesco, talvolta anche sconcio, come quando sentiamo prosopopee eroiche cantate con voci da Cappella Sistina o vediamo camuffati da Cesari e da Alessandri un branco di collegiali viziosi. Non v'è comicità artistica, laddove il riso del lettore sopraffà le intenzioni dell'autore, che voleva dirgli cose commoventi e sublimi, ché la farsa fatta con intenzione da tragedia non può essere perfetta nemmeno come farsa. Ridiamo crudelmente, scoprendo, con un compiacimento logico che solo per equivoco può sembrarci estetico, sotto quei panneggiamenti dignitosi le stesse parodie di cui almeno l'abate Casti rideva consciamente, quando metteva in scena Cicerone che imparava a memoria l'orazione estemporanea contro Catilina e faceva cantare i senatori in coro: «Or cominci l'orazione Marco Tullio Cicerone». Se non ci fosse altro, basterebbe la squisita e dolorosa musica del tempo per impedirci di leggere Metastasio come un grande commediografo suo malgrado. No, tutto sommato, egli era un magnifico librettista: su per giù tanto lontano dall'anima di quel Pergolese che, intonando *se cerca, se dice l'amico dov'è*, effondeva nella musica un nuovo, giovanile dolore che ancora rimaneva ignoto ai poeti, quanto l'ottimo abate Da Ponte era lontano da quel Mozart che gli musicava il *Don Giovanni*.

IV.

L'INNOMINATO.

Non si dice nulla di peculiare ai *Promessi Sposi* affermando ch'essi sono un libro ambiguo e difficile a intendere in tutto il complicato gioco di proporzioni che lo regge. È un'affermazione che vale per ogni capolavoro. Ma può suonare, a primo aspetto, paradossale per un libro così liscio e limpido in apparenza, simile a un laghetto di giardino ove ogni pigmeo tocca fondo. È vero che chi giudica così se ne sta a contemplarlo dalla sponda: illuso dalla brevità e dalla calma della superficie, ne deduce certe sue umili e approssimative misurazioni per il fondo. In realtà, il mondo poetico del Manzoni è circoscritto e strettamente limitato quanto all'estensione, ma smisurato nella profondità.

I contemporanei se ne accorsero, se pur vagamente; e di questa loro giusta intuizione, il cui valore era diminuito dall'imprecisione della prova, diedero segno in alcune enfatiche espressioni ammirative, con le quali l'opera veniva definita un'Iliade del cristianesimo e il poeta veniva sollevato al paro di Dante. Ma già, da quando è risalito in Italia il culto di Dante, non v'è poeta di qualche importanza che non sia stato santificato nell'empireo dantesco, o dantificato che dir si voglia; e lo stesso Manzoni, che pure di retorica non abusava, aveva innalzato accanto a Dante e a Virgilio il Monti. Quel primo fervore encomiastico non ebbe forza di persuasione per tutti; vennero poi i tempi del neoclassicismo, del neopaganesimo, della letteratura patriottica mili-

tante, e il Manzoni subì le inevitabili diminuzioni che a lui romantico, cristiano e oppositore dei tiranni, ma con veste di cappuccino anzi che di sanculotto, spettavano. Erano anche i tempi del realismo, della novella paesana, di Zola. Ed anche chi continuò ad esaltare i *Promessi Sposi*, li esaltò per quanto comportava quell'atmosfera un po' pesa e grassa, celebrandone sopra tutto le qualità di chiarezza rappresentativa, di finezza ironica, di ideale misurato e bonario. Fu una lunga serie di anni — possiamo ben dire, fino a ieri — nei quali si continuava a dire Dante e Manzoni; ma al fondo di questo freddo e convenzionale parallelo era un'intelligenza artistica atta ad intendere meglio ciò che v'è di goldoniano che ciò che v'è di dantesco nel Manzoni. Per gli entusiasti non meno che pei detrattori i *Promessi Sposi* erano una novella: una grande novella per gli uni, una lunga, una grossa novella per gli altri. E in questa riduzione dell'epopea alla novella culmina il giudizio del buon Adolfo Borgognoni, che ripeteva pedestremente l'opinione del Carducci, senza nemmeno quelle scusanti che all'errore del Carducci deve concedere chi pensi all'energia della fede politica ed etica che infiammava la sua poesia e la sua critica e che era in tutto inconciliabile con quella del Manzoni.

Ora è per molti segni evidente che la mentalità italiana s'è andata in questi ultimi anni faticosamente rinnovando. E questa rinnovata mentalità darà piena la prova del suo valore quando, superate le ultime timidezze, oserà mettersi direttamente in contatto coi nostri antichi capolavori e restaurarne, secondo le esigenze di un gusto ormai più nobile ed alto, l'interpretazione. Ma questo ch'io dico è già avvenuto, in gran parte, pei *Promessi Sposi*. Tra i fatti letterarii più curiosi e significativi di questi ultimi tempi v'è l'apparizione di almeno quattro importanti scritti manzoniani, pensati con assoluta indipendenza l'uno

dall'altro, composti con metodi interamente diversi, eppure ispirati da sensibilità affini e tendenti a scopi analoghi. Parrebbe da principio che non vi potesse essere nulla di simile fra l'accurata ricerca biografica di Pietro Paolo Trompeo, che studia nella *Nuova Cultura* del luglio 1913 la conversione di Alessandro Manzoni, e l'irto, scompigliato libro di Giuseppe Toffanin, *il Romanticismo latino e i Promessi Sposi* (Forlì, presso Luigi Bordandini), leggendo il quale sarebbe troppo comodo sgomentarsi davanti all'apparente disordine e alla poca grazia espositiva senza sentire quanto e quale vigoroso mosto di verità fermenti in questa mente giovanile; ovvero fra l'agile saggio estetico di Attilio Momigliano su l'*Innominato* (Genova, A. F. Formiggini) e gli ampi, ben connessi, esattamente documentati *Studi manzoniani* di Achille Pellizzari (Napoli, Perrella). Ma tutti, con maggiore o minore evidenza di persuasione, tendono a ricostruire i *Promessi Sposi* su una base più alta e a formulare una interpretazione superiore dell'opera manzoniana.

*

Intanto, tre dei quattro critici che ho ricordati drizzano il più fine acume della loro attenzione verso la parte più misteriosa del grande libro, verso la conversione dell'Innominato. Escludo il Toffanin, il quale con giusta concezione dell'insieme raccoglie le sue idee sui *Promessi Sposi* intorno al personaggio di fra Cristoforo ch'egli fa in certo qual modo assorgere al grado di protagonista. Quanto all'Innominato, dice: «La conversione dell'Innominato è un miracolo? Io credo di sì, ma chi lo sa? Ma quale romanziere sperimentale può dimostrare una tal cosa? Mi par di vedere il Manzoni sorridere entro la rocca del suo idealismo, come l'Innominato dei bei

tempi entro il castello difeso dai bravi. C'è o non c'è qualche cosa nell'esistenza degli uomini che sfugge alla nostra comprensione?». E forse in questi esitanti interrogativi non v'è leggerezza ma cautela, forse si possono anche addurre per la conversione dell'Innominato quelle parole dello stesso Manzoni, così care al Toffanin: «Nel dolore di un'anima immortale c'è sempre qualche cosa di ineffabile».

Ma è giusto che la critica non si rassegni all'ineffabile, se non dopo aver tentato invano le altre vie. Il Toffanin «crede» che la conversione dell'Innominato sia un miracolo; il Trompeo colloca i capisaldi della dimostrazione che il Pellizzari, per conto suo, conduce a termine con metodo rigoroso e minuzioso. Lascio per ora da parte il Momigliano, il quale discute piuttosto il senso artistico che la base dogmatica del famoso episodio. E non posso svolgere le riflessioni e le dubitose obiezioni cui può dar luogo anche la stretta logica del Pellizzari. La sua tesi non soddisfece, per esempio, interamente il Casareo; e certo, oltre il resto, dà sempre a pensare quel periodetto del capitolo XXIV, nel quale il Manzoni, parlando del buon sarto che qualifica per miracolo la liberazione di Lucia, aggiunge: «Né si creda che fosse lui il solo a qualificar così quell'avvenimento, perché aveva letto il Leggendario: per tutto il paese e per tutt'i contorni non se ne parlò con altri termini, fin che ce ne rimase la memoria. E, a dir la verità, con le frange che vi s'attaccarono, non gli poteva convenire altro nome». Qui pare che il Manzoni voglia ridurre a fatto di più corrente umanità e spiegabile col sussidio della ragione il fatto che le pie anime ingenue vogliono intendere come miracolo; e i sottili ragionamenti che ho letti a proposito di queste parole sono valsi bensì a suscitare in me ammirazione per la squisitezza del critico, ma non a farmi infirmare del tutto il valore che può avere la prima impressione del lettore.

Ma occorre distinguere. L'impresa di dimostrare che la conversione dell'Innominato fosse, secondo le intenzioni del poeta, un miracolo è delicata, forse disperata. Non è improbabile che nel Manzoni la prima e fondamentale ispirazione, secondo la quale la conversione era proprio miracolosa, fosse in lotta con quella sua tenace e ostinata volontà di chiarire, di ragionare, di spiegare, e che da questo dissidio sia nato un racconto, che è un compromesso o meglio una compenetrazione del modo di vedere soprannaturale e di un altro modo più accessibile al pensare comune. Ed io credo che pagina per pagina si possa seguire il sinuoso procedere di questi due metodi: spesso l'artista dà un balzo verso una regione superiore, ove i vincoli di causa e d'effetto sono spezzati e solo il diretto intervento di Dio giustifica la trionfale rapidità con cui s'è fatta la luce nell'anima del reprobo; ma poi il suo scrupolo di uomo ragionevole e di narratore realista lo trattiene, lo imbriglia, lo costringe a prudenti andirivieni nel campo chiuso della psicologia che si dimostra a fil di logica. È come s'egli avesse voluto soddisfare egualmente i pochi lettori avvezzi all'aria rarefatta del sublime e i molti che vivono a livelli più agevoli e dal banchetto dell'arte vogliono levarsi sazii di verità facilmente digeste. E però non temo di asserire che chi afferma senza opportuni temperamenti che miracolosa in tutto dovesse risultare secondo il Manzoni la conversione dell'Innominato finisce col trovarsi in difficoltà quando deve render conto di questo o quel particolare; mentre poi chi nega senz'altro quella miracolosità se ne resta ai particolari e rinuncia a penetrar la sostanza.

Giacché questa è la distinzione che volevo fare: altro è dire che la conversione dell'Innominato fu secondo il volere del Manzoni miracolosa, ed altro è dire che la conversione *è* miracolosa, anche se la cauta, minuziosa, tormentata coscienza critica del

Manzoni non osò affermarlo con piena audacia, sacrificando ogni riguardo umano e respingendo tutti gli ammonimenti del buon senso. Questa seconda a me pare la verità. In fondo al Manzoni ragionevole e realista è un Manzoni sublime e tragico; e nell'episodio dell'Innominato questa profonda sostanza dell'anima sua ha finito per scuotere la tirannide della prudenza, per rompere gl'impacci della misura, per venire — malgrado un ultimo fremito d'indefinibile pudore — in piena luce.

Forse questa interpretazione dovrà prevalere. Ma non sarebbe nemmeno possibile tentarla se questi giovani critici non fossero riusciti a mettere in valore quello che chiamavo il Manzoni sublime e tragico. Il libro del Toffanin, per chi sappia intenderlo, innalza di parecchi gradi il tono spirituale con cui occorre leggere i *Promessi Sposi;* il Trompeo e il Pellizzari — quest'ultimo con un'abbondante e commossa narrazione — hanno fatto giustizia dei miseri espedienti con cui finora si tentava di oscurare l'importanza della conversione di Alessandro Manzoni alla fede e di ridurre il suo cristianesimo a un razionalismo larvato. Il senso profondo della crisi che lo travagliò a Parigi, e donde nacque il poeta degl'*Inni Sacri* e dei *Promessi Sposi*, è ormai irrefutabilmente chiarito. Questa è la grande conquista della nuova critica manzoniana. Poiché solo ora si intende che cosa voglia dire chi nomina Dante a proposito di Manzoni: che nessuno nella nostra letteratura, fino al Manzoni, seppe respirare alle altezze spirituali di Dante e di Michelangelo.

*

Si può aggiungere che Dante e Michelangelo si movevano sicuri e padroni in quelle sfere supreme: Manzoni toccò solo per brev'ora la cima, e quasi

cercando ove aggrapparsi per timore del capogiro. Dell'Innominato dice il Momigliano: «Quest'episodio è il capolavoro del Manzoni ed è, con la poesia di Dante e del Leopardi, il capolavoro dell'arte italiana che si esercita sui più grandi problemi dello spirito». E poi aggiunge: «L'episodio dell'Innominato è opera del genio, mentre una parte dei *Promessi Sposi* — macchiette, quadretti di genere, piccoli particolari comici o caratteristici — deriva da una facoltà osservatrice acuita dall'abitudine, e succede malamente all'intuizione quando essa viene a mancare». È più facile cogliere ciò che v'è di paradossale, di esagerato, di unilaterale in questa visione eterodossa dei *Promessi Sposi* che negare l'anima di verità ch'io sento vivar entro queste frettolose parole. E mi rincresce che il Momigliano quasi stanco alla fine di una minuziosa indagine nella quale con tagli un po' troppo netti aveva distinto difetti e pregi del grande episodio, abbia tirato via per concludere, senza trarre tutto il partito che poteva da alcuni suoi spunti d'idee intorno alla costruzione artistica dei *Promessi Sposi*.

Certo, l'episodio dell'Innominato è di altra sostanza da quella che, lene, abbondevole, ubertosa si diffonde in altre parti del romanzo. E convengo che, per mettere in luce questa diversità, non era necessario ridurre a così poca cosa Don Abbondio, Perpetua ed Agnese. Ma, ad ogni modo, i *Promessi Sposi* sono spesso analisi, ragione ragionata, psicologia saporosa e piana, *intérieur*, paesaggio, rappresentazione di geniale pazienza fiamminga. E, quand'entra in scena l'Innominato, i *Promessi Sposi* divengono sintesi, slancio, miracolo, statuaria. Il solito sorriso si raggela al Manzoni sulle labbra; un tremito, un'oscurità corusca, un lirico sgomento invadono l'anima a lui e al lettore. Il Momigliano ha osservato che la natura di questa tragedia è silenziosa, che l'immenso protagonista pare d'alcun poco diminuito

quando partecipa al dialogo, che la scabra linea dell'arte somiglia in quest'episodio alla dantesca. Vero: e vorrei aggiungere che anche in quel chiamarlo l'Innominato, in quell'isolarlo in un'atmosfera di mistero v'è un aspro stacco dal metodo preciso, levigato, insistente con cui sono trattati altri personaggi e che il tumulto di libertà che suscita nell'animo del peccatore il lieto scampanìo della giornata di grazia non cede per solenne, lungi echeggiante vastità a quel passo del *Faust* che forse contribuì a ispirare il Manzoni: quando il disperato accoglie l'appello delle campane di Pasqua, e ritorna alla vita.

Il castello dell'Innominato ci si manifesta, da una grande e subitanea squarciatura di velario, al principio del ventesimo capitolo. Il romanzo ne ha trentotto: siamo anche materialmente nel centro. Ma, come nella proporzione architettonica, così anche nella struttura intima del libro siamo con l'Innominato al fastigio, al sommo della curva. Il poeta ci ha condotti agevolmente per mano, ci ha fatto seguire le vie lunghe e ricurve, ci ha finalmente portati, non di volo, non di balzo, alle altezze donde egli mosse, senza dircelo, verso di noi. V'è in questo modo paziente e cauto ch'egli ha seguìto la sua timidezza, il suo scrupolo, la sua indulgenza, la sua carità. Eravamo finora nel mondo dei *Promessi Sposi*; con l'aiuto di Lucia siamo ora saliti al sopramondo di Manzoni: l'Innominato, il cardinale Borromeo, il terrore, la pietà, l'eloquenza, il miracolo, lo scorcio audace, la concentrazione tragica. È come uno di quei quadri sacri dei nostri classici, ove in basso sta il popolo devoto e in cima, oltre le nubi, il Redentore coi suoi santi. Soltanto, il Manzoni ha curato che fra il suo mondo e il suo sopramondo vi fosse un passaggio per gradi, con nuvolette e putti e sfondi di lieti paesaggi. Il suo realismo minuto, razionale, ironico è sormontato da una cupola di grandiosità

epica e tragica: vi si sale per scale tortuose, si contempla da quell'altezza il mondo, se ne discende di nuovo piano piano. Forse, quando il Manzoni al capitolo XXIV dice ciò che sappiamo sulle «frange» della buona gente e sorride enigmaticamente sul miracolo, non c'è da trarne altra conclusione se non questa: che siamo già discesi dalla cupola, che l'aria è mutata e con essa l'accento del poeta, e che sulle sue labbra è riapparso il sorriso.

Vogliamo dolerci che il poeta non abbia osato, per tutti e trentotto i capitoli, trattenerci lassù? Non v'è nulla di più penoso della critica che rifà i capolavori. Ma De Sanctis disse dei personaggi danteschi che sono statue ferme sui loro piedestalli: poi venne Shakespeare e le trascinò nella vita. Questo forse si può ripetere per l'Innominato e per il Borromeo: sono grandi statue anch'essi, ancora un po' rigidi. Poi venne Tolstoi. Non è colpa di Manzoni se gl'italiani preferiscono un'arte più domestica, più cortese agli spiriti mediocri.

V.

I POETI DELLA SCUOLA ROMANA.

Tra il 1850 e il settanta, negli anni letargici che corsero fra la difesa del Vascello e la breccia di Porta Pia, visse a Roma una compagnia di brava gente che faceva versi e che fu denominata la scuola romana. Le più diffuse storie letterarie ne conoscono appena i nomi; di soli cinque — ed erano venti almeno — cita qualche esempio la copiosissima antologia in cui Raffaello Barbiera raccolse « i poeti italiani del secolo XIX »; e fra i cinque è Pietro Cossa, divenuto famoso non per la lirica ma pei drammi. Sono voci fievoli già da lungo tempo svanite, figure esangui i cui contorni si perdono nella nebbia uggiosa del tempo. E di tanti solo uno sopravvive in ispirito e in corpo, Domenico Gnoli, che, dopo molteplici reincarnazioni in avventurosi pseudonimi, trovò la sua anima sotto le spoglie di Giulio Orsini, e la manifestò in alcune liriche, *Orpheus*, ch'ebbero clamorosa fortuna finché il pubblico poté udirvi il primo grido di una nuova energia poetica ricca d'avvenire, e poi furono messe un poco da parte quando non senza delusione si seppe che l'autore era a mezza via fra i sessanta e i settant'anni. Ma si tornerà a cercare in quel gramo libriccino quanto di più vivo abbia dato la poesia della nuova Italia dopo Pascoli e D'Annunzio.

Egli solo, Domenico Gnoli, poteva rendere omaggio a quei compagni della prima giovinezza, e l'ha fatto, pubblicando un volume intitolato appunto a *I poeti della scuola romana* (Bari, Laterza, 1913 nel

quale cinquanta pagine di critica e di storia introducono una larga scelta dell'opera lirica dello stesso Gnoli e di sua sorella Teresa, di Pietro Cossa e dei due Maccari, di Paolo Emilio Castagnola e di Luigi Celli, di Giovanni Torlonia e d'altri dieci o dodici rimatori. E la prefazione è una prosa interamente bella, ove la nostalgia e l'ironia, il rimpianto e il giudizio, l'affetto e la ragione sono composti in un tessuto di tanta grazia e solidità da suscitare l'ammirazione e l'invidia della critica dottrinaria che oggi prevale. Lo Gnoli ha descritto con vivi aneddoti salienti il misero ambiente letterario della Roma pontificia, ove l'Arcadia e l'Accademia tiberina s'adunavano in sedute solenni, nelle quali era prescritto l'ordine del programma: la prosa, alla quale ordinariamente nessuno badava, poi il carme latino, uno o più sonetti, le terzine, il capitolo, la canzone, e da ultimo le ottave, il tutto intramezzato da varie forme di liriche.... La maggior fatica del Custode generale d'Arcadia e del presidente della Tiberina era quella di mettere insieme quel *menu*, e trovare chi s'accollasse l'uno o l'altro componimento. «Le ottave le faccia lei. Che ci mette? Lei in una serata le butta giù.» Quando poi un accademico aveva preso un impegno, e gli mancava il tempo, si faceva fare la poesia da un collega e la leggeva per cosa sua. Sospettosa era la censura, timida e meschina la stampa, pedantesca la cura d'imitare i modelli classici. Il purista abate Rezzi, maestro a molti di questi poeti, tradusse le Odi d'Orazio, e il primo verso diceva: *V'ha chi con cocchi eburnei* (il secondo) aggiunge sapidamente lo Gnoli «non l'ho mai letto»), e nell'agonia espresse la speranza di trovare in paradiso Marco Tullio Cicerone. Lo Gnoli, fin da quei primi tempi escogitatore d'innocue burle letterarie, combinò quattro novelline di stile arcaico e disse di averle trovate in un vecchio codice vaticano, e n'ebbe grandi lodi dagli amici ai cui palati coriacei quei

dolciumi stantii parevano ambrosia. Tuttavia non gli fu agevole pubblicarle; ché il revisore, prima di concedere il *nulla osta*, gli fece una lavata di capo per l'importanza che dava a quelle bazzecole, e cancellò san Domenico (lui era domenicano) permettendo di sostituirvi san Francesco: ma poi, ripensandoci meglio, cancellò anche questo.

Malinconia e temperata avversione colorano le reminiscenze dello Gnoli. Discorre con amorosa tenerezza delle sorelle e degli amici che morirono nella giovinezza o nel fiore della virilità: ma non nasconde che il complesso di quell'arte gli sembra oggi arido e legnoso. Era difficile esser veritiero senza parer crudele e volgersi con pietà di sentimento a quei cari morti senza soffocare le convinzioni della ragione e del gusto. Ma lo Gnoli vi è perfettamente riuscito ed è facile sentire che v'è assai più poesia nella prosa sorridente e tremula di questo vecchio che nei versi di quei giovani.

*

Pure, se vinciamo la fatica, un certo fascino emana anche dai versi; forse il fascino, direbbe un poeta del secolo XX, delle buone vecchie cose di pessimo gusto; solo che io lo sento senza l'ironia di una comoda superiorità. Non si può parlare con dileggio di queste buone persone, che dalle pagine biografiche del superstite e dalle loro stesse poesie ci appaiono dignitose e pudiche, anime non indegne di dirsi, con le parole di quel Leopardi che fu il più caro dei loro modelli letterarii, alte gentili e pure. Avevano in cuore l'avvenire della patria e una religione filosofica immune d'idolatria e d'intolleranza e vivevano, la più parte, in quelle condizioni di debole salute o di scarsa fortuna che ai migliori sogliono affinare le qualità spirituali. Non si direb-

bero contemporanei e conterranei del grandissimo Gioacchino Belli questi che con schiva signorilità fuggono anche le tracce del greve realismo e del crudo sarcasmo romano. In amore sono casti, nella passione civile non enfatici, né nel dolore melodrammatici. Sentiamo e sappiamo che Basilio Magni diceva candidamente l'animo suo, riassumendo così nella *Pace domestica* la sua vita:

> Oro e grandi ho in dispetto:
> Vivo contento di modesta sorte
> In obliato tetto,
> E non odo imprecare alle mie porte;

e che Ettore Novelli aveva ben ragione di lamentarsi:

> Sofferire e patire;
> Questa la vita a me poi che v'entrai:

e che Giovanni Tortonia invocava con religioso fervore la morte:

> La morte è gioia: è un ritornare ai liti
> Di quella patria donde siam partiti.

Distinguiamo, pur nella caligine della lontananza, le buone aperte facce da galantuomini; gente che prendeva la vita e l'arte sul serio ed era tutta intesa, con l'aiuto di buoni studii e di laboriose ricerche, ad esprimere poeticamente la sua esperienza. Ma non udiamo voci chiare e significative di poesia; e, se vogliamo integralmente espressa l'onesta umiltà di Basilio Magni, dobbiamo tornare al Parini, ch'egli, maldestro, echeggia; se, attraverso il confuso balbettio di Ettore Novelli, vogliamo sentire lo sconforto elegiaco di una vita irrequieta e sconnessa, dobbiamo rievocare il canto spiegato di Francesco Petrarca:

> Da poi ch'io nacqui in su la riva d'Arno,
> Cercando or questa ed or quell'altra parte,
> Non è stata mia vita altro che affanno.

Qui è appunto il fascino di questa poesia emaciata ed anemica, il problema per cui essa desta la nostra curiosità. In generale, quando tocchiamo uno dei bassifondi della nostra tradizione letteraria, sogliamo dire con De Sanctis: guardate che omiciattoli vili e bugiardi! quanto poca dignità d'idee e di costumi! quale vita materiale, avida solo di piccole comodità da conseguirsi con la servitù e con l'adulazione e incurante degli uomini e di Dio! la poesia è una fiamma che s'alza sola in un'atmosfera energicamente ossigenata, e in quest'aria putrida guizza appena come un macabro fuoco fatuo. Ma dei poeti romani non si può parlare con tanto sdegno morale, e non si può dire che fossero dilettanti e versaioli in quest'infimo senso. Dice il vero lo Gnoli quando conclude: «ricordo con orgoglio non forse illegittimo di essere stato fin dalla primissima giovinezza caro agli spiriti eletti che nel buio di quegli anni tennero tenacemente accesa una lampada d'idealità, splendente di nobiltà morale, d'amore all'arte e alla patria». Tanto più meritorio l'aver mantenuto questo po' di calore e di luce, se ci rappresentiamo il gelo e l'accidia dell'epoca, tutta un novembre carducciano:

> Torpido fra la nebbia ed increscioso
> Esce su Roma il giorno:
> Fiochi i suon de la vita, un pauroso
> Silenzio è d'ogn'intorno.

E nemmeno giova il dire: non avevano genio. Così come davanti a un capolavoro non serve gridare: ecco il genio. Sono esclamazioni che ripetono l'impressione immediata del nostro gusto, senza soddisfare il nostro desiderio di conoscere in che modo si sia manifestata quella debolezza o forza di spirito.

*

Certamente, poveri di spirito erano i poeti romani, e la loro vita intima non era eroica. E che, quando si parla di moralità nell'arte, bisogna intendere qualcosa di più profondo ed attivo di ciò che per solito intendono i moralisti. Peccati che la società condanna aspramente possono divenire veniali, virtù che nella vita pratica meritano ogni lode sono spesso insufficienti. La virtù essenziale dell'artista è virtù in senso antico, è virilità, è coraggio davanti alla passione, desiderio di veder chiaro, volontà d'immergersi tutto intero nel sentimento, repugnanza da ogni troppo facile consolazione.

Questa appunto mancava ai poeti romani. In compenso dei triboli della vita, la letteratura offriva loro un letto di rose, ed essi comodamente vi si adagiavano. Sfioravano la loro esperienza, senza osar penetrarla. Non appena un dolore li pungesse, non appena li attraesse un sogno, tornavano alla loro memoria gli accenti e le parole con cui Petrarca o Leopardi avevano cantato quell'afflizione o quell'ideale. E nei classici trovavano conforto. È il primo stadio dell'emozione poetica, quello per cui tutti gli uomini sensibili sono un poco poeti, quando si sfogano e si consolano ripetendo un canto altrui, ove approssimativamente è detta la loro pena e la loro speranza. Ma il nuovo poeta sorge quando il dolore è così forte e il sogno è così esaltato che non possa più contentarsi di queste approssimazioni, quando chi soffre e sogna soffre e sogna così eroicamente che non possa più chiedere conforto ad altri ma lo cerchi nella sua tormentosa solitudine, che non riceva ma dia, che non subisca ma faccia.

Ora questi poeti romani non sono più lettori e non sono ancora creatori, sono letterati. Riconoscono il loro animo nelle espressioni dei classici, non osano andar oltre, e non sanno nemmeno contentarsi di recitare a memoria. E perdono il loro tempo a escogitare qualche fastidiosa variante di Petrarca o di Leopardi; dicono, cioè, le cose non precisamente come le avevano dette Petrarca e Leopardi; e nemmeno in un modo nuovo; ma *press'a poco* in quel modo. È anche questa una forma di pigrizia morale; il poco coraggio di pensare con la propria testa e di sentire coi propri nervi; il peccato di tutto il classicismo scolastico.

Indubbiamente Luigi Celli, Teresa Gnoli, Giambattista Maccari sono i migliori (non parlo di Domenico Gnoli che fece poi tanta strada oltre i primi tentativi di gioventù). Si sente a volte ch'essi trepidano sulla soglia del tempio. Trepidano, vacillano, si ritraggono. Non entrano; preferiscono, timidi, farsi rappresentare, davanti al dio della poesia, da un sacerdote o da un santo protettore, specialmente da Leopardi. Il Celli lo imita quasi alla perfezione:

I dì passati
Stan come furie a tergo: immota, mente
L'ora presente: il lago del futuro
Nudo, stagnante, ozioso; ove non suono
D'acqua o fiato di vento o rombo o strido
D'augello. Il pauroso animo guarda
Là entro, e nulla vede; ma quiete
Muta, infinita; un cieco ozio di cose,
Cui l'intelletto ribellante indarno
Tenta, perch'ei si scuota.

Parole nuove e un po' casualmente commesse, adattate a una vecchia musica divina; e questa musica, non appena l'abbiamo percepita, ci richiama alla mente le divine parole con cui nacque: «Qui passo gli anni, abbandonato, occulto....». Chi può leggere più oltre nel Celli?

Il Maccari sa conchiudere un sonetto quasi impeccabilmente:

E lei che sola ad ora ad or s'affaccia
Alla finestra, e nel suo mesto viso
Leggo ciò ch'ella il dì pensa e disìa.

È del 1859. Nello stesso giro di tempo il Carducci scriveva:

Pace: se non che te ne' miei sospiri
Chiamo, te che da noi ti discompagne
E il caro aspetto de la donna mia.

Sono immagini, parole, concetti diversi; ma una è la musica; e non è del Maccari, né del giovane Carducci, sibbene di Ugo Foscolo. La stupenda linea melodica è isolata dal sentimento che la generò, e viene canticchiata a mezza voce per una occasione qualsivoglia, quasi per colmare la lacuna dell'ozio, come un trito motivo di canzonetta.

Da ciò la penosa difficoltà nel leggere questo genere di poesia. Pare una conversazione a tre: il grande poeta, Leopardi o Foscolo, che vorrebbe parlare al lettore, e, fra l'uno e l'altro, Celli o Maccari che vuol fare da interprete e ingarbuglia il senso. L'occhio del lettore s'intorbida, e le parole mal cancellate del primo testo fanno un viluppo confuso con le parole nuove, non abbastanza energiche né abbastanza modeste da valere per conto loro. E vien voglia di applaudire a Domenico Gnoli, quando, due anni prima di Porta Pia, prorompe:

Dimmi, poeta, qual'è la musa
agitatrice dei tuoi pensieri?
— È la trombetta dei bersaglieri.
È notte; e l'ode l'orecchia illusa
fra i rotti sonni, se un carro lento
stride da lungi, se fischia il vento....

Un po' acerbo e ingenuo; ma piace quella impa-

zienza delle pastoie accademiche, che più tardi farà gridare a Giulio Orsini:

> Pace alle cose sepolte!
> e tu pure sei morto: il vento
> dell'arte non gonfia due volte
> la tua vela, o Rinascimento.

Venuto su fra tanti pigri imparaticci di scuola, doveva finire per credere che non vi fosse salvezza se non in una ribellione violenta.

Giacché aspettiamo ancora il poeta che sia degno di chiamare suo maestro Giacomo Leopardi, colui che cercò nei classici la perfetta chiarezza formale e in sé stesso la sanguinosa verità d'un'esperienza interiore, e fu classicista e romantico, il migliore dei petrarchisti e il più grande poeta del secolo decimonono. E perciò mi pare che quest'antologia dei poeti romani abbia anche un valore di attualità. I nostri poeti giovani credono di essere l'opposto di quei rimatori; e infatti la loro preoccupazione è tutt'altra. Essi vogliono essere nuovi, personali, insoliti; vogliono dimenticare i modelli, e non essere debitori di nulla alla tradizione. Ma, per quanto siano dissimili i sintomi, è tutt'una la radice del male; ed è in quel preoccuparsi della parola prima che della cosa, della tecnica e del vocabolario e della stanza o del verso libero prima d'avere esplorato con lealtà e con coraggio il sentimento. I poeti della scuola romana mettevano un tampone di carta stampata fra la loro poesia e il loro animo individuale; i novissimi innalzano una trincea di egoismo e di futile orgoglio fra sé stessi e l'umanità. Quelli erano servili, questi vivono di spirito di contraddizione, che è un'altra forma di servitù. Illeggibili gli uni e gli altri, purché passi qualche anno. E squallidi egualmente: ché non v'è molto da scegliere tra lo squallore del cimitero e la capricciosa aridità del prunaio.

VI.

ABBA E GARIBALDI.

Trascorsi poco più di tre anni dalla morte di Giuseppe Cesare Abba, sono usciti tre volumi di suoi scritti, dispersi finora per giornali e riviste ed ora raccolti con cura diligente da Gualtiero Castellini, che li accompagna con alcune belle pagine introduttive. Li ha intitolati *Pagine di Storia*, ordinando nel primo volume alcuni *Ritratti e profili*, nel secondo i *Ricordi garibaldini*, nel terzo certe *Meditazioni sul Risorgimento* (Torino, STEN).

Lettura che sarà cara a ogni italiano, soddisfacente in egual misura per il sentimento patrio e per il gusto letterario. Il contenuto di questi scritti è venerando, la forma è di una nobiltà senza macchia, d'un calore che non fuma nell'enfasi, d'una lindura che può qualche volta ricordare quella del De Amicis e dei migliori manzoniani, ma più verginale. Non già che la nuova pubblicazione possa in modo sensibile alterare il giudizio che da gran tempo ci siamo formati intorno alla vita e all'opera dell'Abba. Egli venne al mondo e crebbe per giungere ai mesi nei quali fu garibaldino, uno dei mille; poi lentissimamente invecchiò solo per ricordarsi di quei mesi, tanto che nel resto della sua vita fu umile se non oscuro, vita di professore di scuole medie, e oscuro sarebbe rimasto se non gli fosse avvenuto d'incontrarsi col Carducci, che lo condusse quasi riluttante alla gloria. E, come visse, scrisse: solo per ricordarsi di Garibaldi e dei mille. Il suo libro migliore è pur sempre quello che scrisse a ventidue anni,

nel 1860, le *Noterelle d'uno dei mille*, e che solo vent'anni dopo, e solo per volontà del Carducci, fu pubblicato.

Ma quant'altro dell'Abba venne poi alla luce, e questa raccolta non meno del resto, è un insieme di preziosi paralipomeni, un commentario autentico di quel piccolo capolavoro, che ne mette in rilievo il significato singolare. Per quanto la cornice s'allarghi, vediamo sempre d'un colore lo stile, sempre di un medesimo candore l'anima dell'Abba, con una persistenza nella quale non v'è traccia di volontà sistematica, di cifra artistica, ma il segno di una originalità morale chiusa in un breve cerchio, raccolta in una sua pudica sobrietà, ignara di quanto s'agita fuori di lei.

E guardate intanto quale soave bellezza sia in quel suo atteggiamento narrativo verso la gesta garibaldina. Egli era italiano, di un popolo che aveva dato l'aspro realismo storico di un Machiavelli o di un Guicciardini; era piemontese, di quella parte d'Italia dove s'erano pocanzi maturate le solenni meditazioni di un Balbo o di un Gioberti. Eppure ignorava ogni ansietà scettica, ogni febbre cerebrale, ogni fatica di ricerca. Questi volumi si possono intitolare storia e meditazioni, a patto che s'intendano tali parole in senso approssimativo. A volta a volta l'Abba fu detto storico e aedo dei mille; ma né storico può esser detto, nel senso maturo e complesso che della storia si ebbe nel secolo decimonono, né aedo se per aedo intendiamo un poeta di tanta robustezza e tanta lena da darci una ricostruzione epica della gesta garibaldina, ricostruzione verso cui tanti sospirarono invano. Più volentieri lo chiamerei cronista, e non per diminuirlo. V'è in lui, sebbene nato fra tanta cultura, una fanciullezza trecentesca, non indegna di venir richiamata a certe pagine di Dino Compagni. Anche meglio direi ch'egli è, di fronte a Garibaldi, non diverso da un umile asceta disce-

polo di San Francesco. Ne è il testimonio vivente, il seguace, l'evangelista. Lo guarda di sotto in su con riverente tremore, lo accompagna con passo obbediente, e ne narra i miracoli, ne scrive i fioretti. Egli è tutto mondo e bianco nella sua amorosa sensibilità, senz'ambizione e senza sospetto; e però ha scritto di quelle cose che non si definiscono ma si amano: e non sono né tutta storia, né tutta poesia; ma notazioni immediate di un fatto reale colto da uno spirito semplicissimo, in cui tra la percezione della verità e la commozione fantastica non v'è né graduale trapasso, né possibilità di discordia. Ha scritto le cronache garibaldine, o, come anche si potrebbe dire con allusione a un'altra antica opericciuola della nostra più casta letteratura, i *Fatti di Garibaldi*.

Con ciò non intendo dire ch'egli, consciamente o inconsciamente, snaturi il fatto e lo aureoli di miracolo in un trionfo d'abbagliante superstizione. Si capisce bene ch'egli non cercava di spiegare Garibaldi con elementi soprannaturali. Ma non gl'importava nulla di spiegarlo, in alcun modo. Ve lo dà così come lo vede, nella pienezza lirica del suo fervore; e non può capacitarsi che vi sia altro da fare. Se Garibaldi non avesse avuto la forza d'ispirare nei suoi seguaci una fede di questo genere, senza critica e senza dubbio, non avrebbe potuto salpare da Quarto e giungere al Volturno, e l'Italia non si sarebbe fatta. Presso che tutti i mille devono avere avuto l'anima dell'Abba; e questa entusiastica e insieme serena convinzione che un uomo solo dovesse sfasciare diplomazie, eserciti, regni, trionfando contro la politica e contro il buon senso, è la sostanza del garibaldinismo. E Garibaldi fu in certo senso un fondatore di religione. L'Abba ne fu un neofita come tanti altri; con questo di più: che meglio di ogni altro ne scrisse l'evangelo.

Ma poi passarono gli anni, sparirono o si tacquero

i nemici di Garibaldi, declinarono verso la tomba i discepoli. E allora andò germinando la curiosità storica: si voleva sapere chi fosse propriamente Garibaldi, come si dovesse spiegarlo, quale interpretazione ragionata si avesse a dare della sua mirabile vita. L'Abba visse ancora cinquant'anni dopo lo sbarco a Marsala. E quante cose mutano in mezzo secolo!: non certo l'ammirazione per Garibaldi, sibbene i motivi di questa ammirazione erano spostati. Non potevamo più indossare una camicia rossa e seguirlo nelle vie che lo conducevano alla vittoria o a sconfitte grandi più d'ogni vittoria, né potevamo chiedere a lui consiglio ed aiuto nelle ore torbide d'Italia. Egli era sparito, ed erano venuti su problemi e necessità cui i residui del garibaldinismo non bastavano a far fronte. Non si trattava più di parteggiare e di agire, sì di comprendere, e, chiusa la gesta, cominciava la storia. Ma, fra tanto mutar di cose, l'Abba non mutò. Gli pareva, non diremo sacrilegio o stoltezza, ché non usò mai parole grosse, ma gli pareva oziosa superfluità «ragionare» di Garibaldi. Si dice — osserva in uno degli scritti nuovamente raccolti — che bisogna studiare ancora Garibaldi. «E in che cosa studiarlo? Tutto ciò che egli fece in pace e in guerra è ben noto: segreti non ebbe; egli stesso disse tutto di sé, anche le cose non necessarie a chiarire i suoi pensamenti; anche quelle che come soldato e capitano altri avrebbero celate per il semplice amor proprio, inteso nel senso comune che si dà a queste parole». Uno storico può sorridere di questa strana idea: che di Garibaldi non ci sia più nulla da dire, che un argomento sia tutto esaurito. Ma, appunto, non sono parole di uno storico, né sono rivolte agli storici. Per capirle pienamente, bisogna pensare che direbbe il raccoglitore dei *Fioretti* se, risuscitato, dovesse conversare con Paul Sabatier, che direbbe un evangelista se potesse assistere a un concilio di teologi o a un

congresso di storici del cristianesimo. Direbbero, a un di presso, quel che ha detto l'Abba per Garibaldi: non c'è nulla da studiare, non c'è nulla da discutere, si sa tutto di San Francesco, si sa tutto di Cristo.

L'Abba, vissuto fino a tutto il primo decennio del secolo nuovo, era proprio come un evangelista in un concilio. Si faceva gran discutere dei rapporti fra Garibaldi e Cavour, degli aiuti che il ministro diede o non diede all'eroe, e anche di questioni più minute, come del senso che si doveva dare al famoso *Obbedisco*. Allora veniva su il vecchio Abba, e parlava con tono misurato e piano, ché era credente e non polemista, e appena appena lasciava adito a un lievissimo spirito d'ironia, quando discorreva di Cavour, ch'egli d'altronde ammirava, ma chiamandolo senz'altro *il Conte*, quasi a mantenere umilmente con quel freddo titolo la distanza che separava lui gentiluomo e diplomatico da loro popolani e mistici. Non teneva a diminuir gli avversarii; voleva solo che non si toccasse l'ortodossia garibaldina. E perciò non assaliva i contradditori, né s'affaticava a controllar documenti e a frugare archivi. Gli era sufficiente il vivo ricordo di certi stati d'animo, e aveva l'aria di dire, con un certo che d'attonito e di dolente: come fate a dubitarne, gente di poca fede? c'ero anch'io, e tutti la pensavamo così, nel viaggio da Quarto a Marsala.

A dirla in una parola, per l'Abba Garibaldi non si spiega con la ragione, si sente con l'intuizione, col cuore. E come negare la grande parte di verità ch'era in questa fede? un genio, e un genio morale di primo ordine quale fu Garibaldi, sfugge sempre in parte all'analisi, e lascia in fondo a ogni crogiuolo scientifico un residuo misterioso, che è la sua originalità. Ma per l'Abba minima o addirittura nessuna era la parte di Garibaldi che la storia potesse formulare. Era tutto poesia. La sua cultura,

interamente poetica, senza tracce di vera e propria storicità, né di filosofia, né tanto meno d'economia politica, gli fece manifesto di buon'ora lo splendore fantastico e mitico della gesta garibaldina. Il vincitore di Calatafimi era il veltro dantesco, venuto finalmente per la salute di quest'umile Italia, era il patrio messia annunziato dai poeti-profeti in sette secoli di letteratura, già presentito in remote lontananze da Virgilio, e finalmente disceso dal cielo in un nimbo d'azzurro e d'oro. Era un modo di vedere comune fin dagli anni del riscatto fra i garibaldini, familiare allo stesso Garibaldi, che nel *Poema autobiografico* foscoleggiò, con profonda ingenuità, e si paragonò a Catone, ai Fabii, a Leonida. L'Abba, più colto e più diffuso, parla anche di Giovanni dette Bande Nere e del Ferruccio, di Byron e di Schiller, di Orlando e di Beowulf. Garibaldi è l'incarnazione di un ideale tipo d'umanità, che s'era andato svolgendo in lunghi secoli di maturazione e di attesa e che già si mostrava pronto a varcare il limite che separa il sogno dalla realtà nei capolavori delle letterature romantiche.

Ed anche questa è verità, sebbene questa parziale verità non tolga, come l'Abba voleva, alla storia il diritto d'indagare. Ma da una concezione secondo la quale Garibaldi è il vertice supremo cui tendeva lo svolgimento del genere umano ed è l'incarnazione d'ogni ideale viene un Garibaldi statico e statuario più che drammatico: quale infatti ce l'ha dato la poesia italiana, malgrado ogni desiderio di farlo vivere e muovere in un complesso artistico più ricco. L'Abba ebbe influenza sul Carducci, e ne subì a sua volta l'influenza: tutti e due determinarono la poesia garibaldina del Pascarella, del d'Annunzio, del Pascoli, degli altri minori. Ne abbiamo avuto una figurazione d'eroe, estremamente pura e un poco sbiadita: quasi allontanata in regioni celesti, mentre è pur tanto vicina a noi nel tempo e così nota anche

in minimi particolari. Ma li conosciamo uno per uno, e non li viviamo nell'insieme. Ci hanno anche detto quale fosse la sua voce, e tuttavia non l'udiamo, e quasi ci par leggendario che tanti l'abbiano udito e gli abbiano parlato e stretto la mano: come se udissimo riferire colloqui angelici. Potremmo tollerare Cavour in un dramma anche mediocre, come abbiamo tollerato Napoleone tante volte. Ma Garibaldi col puncio ai lumi della ribalta!

Pare sognato, misterioso, sfumato come un eroe della leggenda cavalleresca. E sì che è nostro, di ieri! Forse più che ogni altro ha contribuito l'Abba a questa apoteosi, che allontana e sublima Garibaldi, senza d'altronde falsificarlo. È il nostro mito moderno, leggenda d'una gentilezza senza pari, d'una innocenza e nobiltà che ci appare addirittura mistica, quando leggiamo come il guerriero Abba fosse anche un pacifista e vedesse nei suoi compagni guerrieri quasi una corte serafica che vince senza uccidere e torcesse dai cadaveri gli occhi sgomenti ed alla nuova Italia desse una missione di benignità nel mondo e, con dolce semplicità, si rammaricasse che a Garibaldi non fosse affidata la direzione della guerra, perché, — così pensava — vinta l'Austria da Garibaldi, l'Italia sarebbe vissuta lieta e tranquilla, spendendo in opere di pace i miliardi che ha dovuti sperperar nelle armi.

Idee d'un passato che è di ieri e sembra remoto. Oggi la realtà ci appare più aspra, e sono mutati gli animi. Ma sarà bene ricordarsi del garibaldinismo e di un uomo come l'Abba quando ancora una volta si ripeta l'ormai secolare giudizio che dice scettici e in nulla affatto religiosi gl'italiani.

VII.

IL RITORNO DI ORIANI.

Non ancora trascorso un lustro dalla morte, la fama dell'Oriani rinverdiva in una giusta rivendicazione, preparata dal fervore polemico di alcuni amici, e consolidata dall'intraprendenza degli editori che ci diedero una ristampa della *Lotta Politica in Italia* Firenze, "Libreria della Voce", tre volumi e dei romanzi: *La Disfatta*, *Vortice*, *Gelosia*, *Olocausto*, *No* (Bari, Laterza), e un volume di scritti vari: *Fuochi di Bivacco*.

Questa del bivacco è un'immagine cara all'Oriani. Appunto nella *Disfatta*, forse il migliore dei suoi libri d'arte, dice del professor De Nittis che «mentre tutti gli uomini prendono radici nelle proprie posizioni, egli *era vissuto dovunque al bivacco*.... si ricordava le desolate malinconie di tanti giorni, quando, soffocato dalla solitudine della propria stanza, era costretto ad uscire per le strade cercando indarno qualcuno, a cui interessarsi. Era solo». Cupa tristezza autobiografica, che ci rimanda alle amare pagine di viaggio su *La Bicicletta* (ediz. Zanichelli, 1902,) stillanti di tutto l'assenzio della vita e non ignare nemmeno di un acre gusto di mania suicida. In una ripida discesa la macchina potrebbe anche trabalzare nell'abisso: «Se precipitassi laggiù sarebbe davvero una disgrazia?... Sono talmente solo nella vita che morendo non potrei avere intorno al letto che degli estranei: meglio dunque andarsene non visto, senza la vanità di voler essere rimpianto dai vivi,

e colla sola speranza di non incontrare alcuno fra i morti».

Quando tanta fatica e tanto ardore mettono capo a una così nera disperazione, si capisce che il primo slancio della immediata posterità, tutta intesa a riparare l'inconscia crudeltà dei coetanei, eviti le avarizie e le cautele della critica. E si capisce che le appassionate apologie suscitino reazioni egualmente appassionate. Tant'è: Schopenhauer, che dalla pubblica indifferenza ebbe a patire non meno di Oriani, aveva già osservato che la più viva efficacia della critica non si esercita sul giudizio ma sull'attenzione dei lettori e che la sua massima potenza non consiste nel biasimare o nel lodare, ma nel parlare o nel tacere. Così è avvenuto che apologeti e detrattori di Oriani abbiano collaborato all'unico fine d'innalzare il loro autore fra i più importanti che l'Italia abbia avuti nel tramonto del secolo decimonono. E questo fine è ormai raggiunto, e Oriani non è più il grido di guerra di due opposte scuole letterarie romagnole, ma un pensiero e un'opera che tutta la nazione riconosce per suoi e vuole serenamente meditare. Forse un giorno si dirà che l'anno delle ristampe segna approssimativamente il passaggio dall'epoca delle tenzoni a quella degli studi pacati, e forse fin da oggi è lecito discutere senza necessità di rimboccarsi le maniche.

Vedete un po' la *Lotta politica in Italia*, l'opera maggiore dell'Oriani. Se non erro, le due parti avverse sono salite troppo alto sui trampoli per contemplarla: questi cercandovi una nuova *Scienza Nuova* o almeno un capolavoro nostro degno di competere col capolavoro di Taine, quelli prendendo la grande rincorsa che occorre per espugnare alla baionetta una sommità così alta. Io credo che l'acerbezza del contrasto può temperarsi, se si considerano le cose più da vicino. La *Lotta Politica* è una storia del Risorgimento italiano, cui l'autore

premise una larga introduzione, nella quale rimonta, fino al crollo dell'impero romano, verso le origini del nostro problema nazionale: il primo volume va sino al Congresso di Vienna; il secondo fino al 1858; il terzo fino alla battaglia di Dogali. Opera di gran lena e di ampio respiro; ma bisogna subito escludere che vi sia una qualche originalità di ricerca o un qualunque sussidio di studi personali e documentarii, come quelli nei quali andò maturando le sue idee il Taine. Con piena lealtà l'Oriani non tentò nemmeno di simulare ricchezze non sue, come pure gli sarebbe stato agevole, giovandosi del soccorso di qualche amico, raccattando una bibliografia di terza mano, affastellando dieci citazioni a ogni fine di capitolo e magari procurandosi un paio di lettere inedite. Il libro è totalmente nudo di erudizione, e si svolge — tutto di un fiato — su una trama di fatti cogniti e di ragion comune, cosicché gli studiosi di storia del Risorgimento avranno ben raramente occasione di servirsene, quando si tratti di determinare un avvenimento o di spostare un singolo giudizio. L'Ambrosini ha mostrato di quanto Alfredo Oriani sia debitore a Giuseppe Ferrari: ricerca che, estesa e generalizzata, potrebbe anche portare alla conclusione che, per i materiali, la *Lotta Politica* è un'opera di compilazione. Poco più o poco meno imponente che sia la massa di giudizi, di nessi, di ritratti che l'Oriani desume dalle sue fonti, il carattere dell'opera resta pur sempre quello. E le cause della sua vitalità, come tante volte fu ripetuto anche per la storia del Giannone, vanno cercate altrove.

Vanno cercate nella vitalità e nella coerenza dell'idea organica che anima quel materiale raccogliticcio. Confessiamo che nemmeno da questo punto di vista è facile dominare pienamente la *Lotta Politica* e che le impressioni di un lettore alieno da abban-

doni orgiastici e da negazioni insolenti non si chiariscono se non grado a grado. L'idea centrale dell'Oriani è il conflitto fra la tradizione federalista della nostra storia e la necessità unitaria del nostro Risorgimento. È quello ch'egli chiama il «problema italico». Intanto, per una musica tanto complessa quanto quella della storia italiana può parere un po' troppo esiguo il *leit-motiv* scelto dall' Oriani: laddove si sono formate l'idea romana e la cattolica, laddove sono nati l'umanesimo e la nuova scienza, è un po' faticoso riconoscere al contrasto tra ideale federativo e ideale nazionale unitario il diritto d'essere chiamato per antonomasia «il problema italico». Qualunque dei sistemi, con cui ai tempi nostri s'è tentata la storia — non dico quello delle idee religiose, ma anche quello della lotta di classe, anche quello dei conflitti di razze — è più largo e più persuasivo di questo: angustamente politico. Non si vuol negare l'importanza di questo problema o la possibilità di spiare anche da questo spiraglio, sebbene scomodo, quattordici secoli di storia italiana. Solo occorrerebbe che le idee di federazione e di unità si movessero e si manifestassero viventi; laddove in Oriani sono gelide e astratte. E l'ultimo volume ne dà pienamente la prova. L'unità d'Italia è compiuta, l'idea federale è vinta; certo sarebbe una storia assai appassionante quella che ci mostrasse come nel nuovo regno, nella sua economia, nella sua finanza, nella sua vita giudiziaria, parlamentare, militare i residui della tradizione federalista si componessero e si scomponessero nell'organismo unitario, costringendolo alle concessioni e alla lotta, al *modus vivendi* e alla febbre costituzionale. Ma sarebbe arduo affermare che una simile storia possa leggersi nel libro di Oriani. E la sua scarsa simpatia per il Mezzogiorno non è la più grave delle cause che gl'impedirono di assolvere il cómpito principale della sua opera.

È che il suo temperamento lo costringe a isolare le idee, ritagliandole con contorni crudi, contrapponendole in fiere antitesi. Quand'egli dice federazione e unità è come se vedesse due figure allegoriche, rappresentate in una lotta senza quartiere, all'ultimo sangue, ove l'una o l'altra soccomberà tutta intera. Così anche, quando dice repubblica e monarchia. Lo storico puro scioglie queste astrazioni, e sa che vi sono repubbliche monarchiche e monarchie repubblicane, unità federali e federalismi unitarii, e sa quanto poco significato abbiano queste ed altre consimili formule, se pensa che v'è il federalismo della Svizzera e quello della Germania, l'unità della Francia e quella della Turchia. Ma l'uomo politico ha bisogno di queste momentanee astrazioni per scegliere, per agire, per combattere; è costretto a vedere le cose, non nel loro sfumato divenire e nel loro mutuo compenetrarsi, ma in duri e angolosi contrasti eccitatori. E, sebbene Oriani sia scrittore di tanta complessità e ricchezza da sfuggire alle insidie di una definizione, tuttavia si può affermare che la sua cultura e la sua volontà sono quelle di uno storico, mentre il suo temperamento è quello di un uomo politico, anzi di un partitante.

Ora questa contraddizione sconquassa la sua costruzione storica, pur dandole una sua ruinosa e patetica grandezza. La sua cultura moderna, idealistica, hegeliana, lo costringe a credere che la storia ha sempre ragione, che essa realizza le sue leggi e le sue necessità all'infuori delle nostre arbitrarie debolezze sentimentali e che i veri grandi sono i vincitori. Le tenerezze dello storico moderno sono per Cesare e non per Pompeo, per i triumviri fondatori dell'impero e non per Cicerone. Anche Oriani viveva nell'orbita di queste idee. Ma dall'altro canto tumultuava la sua passione di antico romagnolo, repubblicano, mazziniano, giacobino, anticlericale, garibaldino: con la federazione dei popoli liberi di

Europa e l'alleanza italo-francese in fondo al sogno ribelle. E però la sua storia della nostra unità, concepita con austerità di storia, fu poi sentita e scritta con la veemenza di un atto d'accusa contro la monarchia sabauda, la politica regia, lo spirito di Cavour, chiamato con penosa insistenza l'*illustre statista*, l'*astuto ministro*, il *destro negoziatore*. Salvo poi, superata una lotta interna che ispira commozione e rispetto, a concedere rivalsa alla storia con parole o periodi di reverenza, insinuati fra l'una e l'altra piega dell'ironico astio: quasi a creare un traballante equilibrio fra la passione del capoparte e la chiaroveggenza del narratore. Ne vengono sproporzioni pericolose, inintelligenze che non adirano perché sono ingenue ed oneste, contrattazioni inconsce e segrete tra la passione ch'egli non sa domare e la verità che non vuol tradire. Ma gli parrebbe un sofista chi gli dicesse che, in fondo, il realista Cavour non è meno rivoluzionario del classicista Mazzini, che l'agricoltore di Leri non è meno poetico dell'agricoltore di Caprera e che l'intrigo con cui fu preparata la guerra del '59 è epico quanto Mentana. Egli vede di qua la «repubblica santa», di là la politica regia. Passa oltre, con indulgente riprovazione, sulla debolezza di Mazzini che fa benedire la repubblica romana dall'alto della loggia pontificia; e s'accanisce senza tregua contro gli accomodamenti e le transazioni cui la politica regia dové sottostare per condurre a termine l'impresa. Constata, da storico, l'insufficienza della parte rivoluzionaria che non seppe trionfare; e analizza, da storico e da partitante, l'insufficienza della monarchia che ne prese il posto; cosicché, tutto sommato, il Risorgimento ne risulta una lacrimevole cosa. Ma poi, da buon italiano, s'esalta pensando che nessun popolo può emulare la gloria del nostro, divenuto in trent'anni, da schiavo che era, conquistatore di terre barbare. E non s'accorge nemmeno del problema, che proprio

a lui spettava porre e risolvere: come mai due insufficienze sommate abbian creato un miracolo.

Dalla violenza di quest'intimo dissidio, forse più che dall'istinto oratorio proprio di ogni passione democratica, viene il suo stile rutilante, travolgente e fumoso. Già la sua educazione letteraria era in buona parte retorico-classica, come quella di tanti nostri rivoluzionarii. Lo provano i romanzi, ove la «dimostrazione» è invadente e i personaggi impacciati, malgrado gli schemi arieggianti talvolta quelli del romanzo russo: cosicché riesce meglio nella *Disfatta*, ove il protagonista De Nittis, somigliante per tanti lati all'autore, si espande quasi in un amplissimo dialogo platonico, pieno di dolore, di verità, di malinconie ideali che giungono a strapparvi una lacrima. Lo provano i giudizi letterarii, nei quali gli pare che Guerrazzi e Niccolini siano paragonabili a Manzoni, che a Carducci si debba rimproverare la conversione monarchica, che Chateaubriand per una debolezza di carattere sia divenuto indegno di gloria poetica. Ma meglio di tutto lo prova il tono dell'opera storica: ove ogni parola è accesa, ogni frase è muscolosa, ogni periodo pèrora. L'enfasi di Sallustio, la solennità di Tacito, le antitesi vittorughiane si son date convegno in questa prosa crinita ed eloquente, cui manca però la finitezza dei particolari e la gradevolezza del racconto, giacché, perpetuamente scossa dalla veemenza del comento, non può attrarre se non chi abbia già piena dimestichezza coi fatti narrati. Non v'è quasi parola, di cui Oriani non cerchi il superlativo, non v'è concetto che non gli serva da pilone di slancio verso l'antitesi o da scalino verso il crescendo. Se non basta «invano» ci sarà «più invano»; se non basta «il Terrore» ci sarà «il terrore del Terrore»; Pellegrino Rossi lo fa pensare a Cesare e Lamarmora a Scipione; Ariosto «sogna sorride ride deride»; le nazioni «allibiscono e rabbrividiscono»; durante la campagna di

Russia la neve «copre cavalli cannoni strade fossi fiumi villaggi città campagne.... gela armi mani occhi parole cuori pensieri»; Alessandro di Russia, il parricida, gli pare, per una smania di spettacolo oleografico, «candido e mistico» di fronte a «Napoleone, bruno condottiero dell'Occidente». Si pensi a un discorso civico, come ne ha Sallustio, dilatato in tre volumi, a una perorazione lirica ed eloquente che, senza cedere d'intensità, dura per milleducento pagine, insomma a un'immensa sinfonia trascritta, se fosse possibile, per sole grancasse.

Eppure sotto la gonfiezza della superficie v'è un'intima e profonda verità. Dalle cose dette l'Oriani parrebbe una mente in gran parte retorica ed antiquata: nel 1892 egli, storico, vedeva il Risorgimento d'Italia con gli stessi occhi con cui Carducci, poeta, lo vedeva subito dopo Mentana. Checché si sia detto di ire e disdegni fra i due uomini, la *Lotta Politica* e i *Giambi ed Epodi* vengono dallo stesso stato d'animo. Ma qui è il punto. Oriani non si converte per agilità d'intuito o per emozione poetica; si ripiega su sé stesso e vuol divenire lo storico della sua passione. Nell'urto della storia con la passione egli si dilania; l'asprezza e il disordine dell'impresa lo condannano a solitudine. E il libro di una crisi così febbrile non sarà né un capolavoro d'arte né un capolavoro di scienza. Ma sarà una grande precursione della nuova Italia. Il partigiano, il ribelle cerca di conseguire pienamente la verità; il suo scopo conscio e volontario non è più di assalire Cavour, Vittorio Emanuele, l'Italia che, contro il sogno, vollero i fatti: ma di guardare questi nemici e vincitori negli occhi, d'imparare a conoscerli. V'è già in questa intenzione un'amara rassegnazione, un'accettazione di fatto compiuto. La Rivoluzione consente, sebbene ancor riluttante, a divenire storia, passato; e da questo momento è divenuta impossibile anche la storia adulatoria, di cui la parte

vittoriosa si serviva per difesa. Il Risorgimento è chiuso; ora si tratta del Futuro. E, guardando al futuro, Alfredo Oriani, rivoluzionario, incuora l'Italia, non importa se repubblicana o regia, alla conquista africana. Dogali, egli dice, è la conseguenza di Solferino; alla conquista della nostra individualità nazionale deve seguire la marcia della nuova civiltà italiana. Sintesi, se si vuole, intellettualmente frettolosa; ma praticamente formidabile, tanto che tutta la nazione la riconosce oggi per sua.

E perciò tanti, da opposte parti, guardano ad Oriani come ad un annunziatore. Lo seguono nella lettera gli ultimi continuatori della storia garibaldina ed anticavouriana; lo esaltano i nazionalisti liberali; si richiamano a lui anche alcuni sognatori di un federalismo cattolico. Anche queste diversità di conseguenze provano il tumulto e, insieme, la ricchezza del suo spirito. Troppo lungo era il cammino dall'eroico rancore mazziniano alla profezia dell'Italia imperiale, dalla satanica giovinezza che grida: vile! verso il cielo al vecchio Oriani, che, come il suo professor De Nittis, «si rimette sulla traccia di Dio». E l'opera definitiva raramente è concessa a chi non vide fin dalla giovinezza la sua meta. L'Italia non ebbe in Oriani che un mezzo Taine e meno che un mezzo Balzac. Ma ha in lui un maestro, se maestro è colui che con lo stesso coraggio del suo dubbio e con la lealtà del suo *pathos* morale incita a pensare e a volere più oltre.

VIII.

ARTURO GRAF.

La morte, che per tutti gli uomini è un termine, fu per Arturo Graf una meta: la meta, cui, nell'insanabile tristezza che fin dalla prima giovinezza gli corrose l'anima e la mente, egli aspirò con la medesima intensità che muove altri verso la potenza o la gloria. Il *cupio dissolvi*, il desiderio di perdersi, di svanire, di perire, di riposare era per lui il «novissimo epifonema della sapienza umana». E in questo desiderio non v'era nulla o quasi nulla di quel misterioso sentimento che lega il perituro all'eterno, e da cui nasce, nelle varie sue manifestazioni, il sentimento religioso. Nell'ultimo periodo della sua vita il Graf, non reggendo a così sconsolata e intransigente negazione, cercò, è vero, di assorbire quelle correnti di vago pensiero, che tendevano a suscitare un nuovo interesse per l'al di là e per i problemi dello spirito: dichiarò parecchie volte la sua impaziente attesa per una qualche fede che liberasse la società moderna dal cinismo e lui, suo figlio, dal pessimismo; accolse, infine, risolutamente almeno un dogma di questa fede nascitura: la fede nell'immortalità dell'anima. Ma in che più precisamente questa religiosità consistesse né egli vide chiaramente in sé medesimo, né altri in lui. Restano in conferenze, in discorsi, in prefazioni (ultima, quella assai studiata e complessa che il Graf prepose al libro di Chambers e Janni su «la nostra vita dopo la morte») tracce spesso interessanti, qualche volta anche commoventi, di questa torbida aspirazione verso

una certezza pacificatrice. Ma questa aspirazione rimase pur sempre intellettuale: ansia d'una mente operosa, non palpito d'un cuore che si sommerga nel tempestoso vortice della lirica. Increspò la prosa di Arturo Graf; non penetrò, sconvolgendola, nella sua poesia.

E perciò, se guardiamo alla poesia come al fiore della doviziosa e multiforme personalità di Arturo Graf, vi troviamo ad ogni pagina la morte, ma non già esaltata come passaggio, non già santificata come mistero, sibbene ridotta al suo significato più rozzo e più crudele di cessazione della vita. Morire per Arturo Graf poeta tanto vale quanto perire, finire. Non solo la credenza religiosa che andò timidamente germogliando nei suoi ultimi sforzi di pensiero rimane estranea al sentimento poetico da cui sorsero le sue opere capitali: anche gli rimase estraneo quel cupo e tenebroso orrore del nulla che diede una cassa di risonanza tragica a certi poeti materialisti e pessimisti e che pure, al modo suo negativo, era religione. Gli mancò insomma quel sentimento di solidarietà col tutto, di immersione nell'infinito, che, leggendo il Leopardi, percepiamo chiaramente anche nelle crisi più convulse di disperazione individuale.

Per l'anima afflitta, amara e chiusa di Arturo Graf la morte non era una «cosa bella», non era sorella dell'amore: era quello che per il malato è il sonno, desiderato senza pausa come lenimento al martirio, sebbene un indistinto terrore lo avverta che forse non si risveglierà mai più. Perciò non vediamo nella sua poesia l'immagine della morte aureolata da quel gentile alone di luce che la sublima in Leopardi, non udiamo il canto delle Parche, né seguiamo l'anima ignuda che «rifugge a Dite». Per Graf la morte è inevitabile, desiderabile ed orribile; è una sfinge camusa che guarda con gli occhi sbarrati e con un ghigno belluino nel vuoto. E talvolta si concreta in

un'immagine di grezzo e spaventoso realismo che, per il suo medesimo furore, oltrepassa, senza toccarla, la poesia:

Quando morto io sarò non mi piangete,
Non gittate per me fiori né preci.
. . . . . .
Non vo' discorsi: il ben ch'io mai non feci,
Le sovramane mie virtù segrete
Non istate a lodar; non concludete:
Egli era un uom che ne valeva dieci.

Ma portatemi dritto al Cimitero,
E in una buca, tramontato il sole,
Fatemi ruzzolar come vi piace.

Poi sopra uno scheggion di marmo nero
Scrivete queste semplici parole:
Chi mai non l'ebbe finalmente ha pace.

*

Chi mai non l'ebbe finalmente ha pace. Quale fu dunque la guerra che per trenta o quarant'anni si combattè nell'animo di Arturo Graf? Guardata nel suo complesso, non fu guerra fra questo o quell'interesse, fra questo o quel determinato sentimento. Fu qualche cosa di più vasto e di più generale: fu il contrasto fra la vita e un alto, gentile, puro animo di poeta che non riuscì ad amare la vita. Non è il caso di Giacomo Leopardi (a proposito di Arturo Graf, non si può evitare di citare ripetutamente la poesia leopardiana, nella quale il Graf cercò l'esempio letterario e sentimentale che più convenisse al suo temperamento). Leopardi afferma l'infinita vanità del tutto; ma, in realtà, ama fino all'ultimo momento d'un doloroso amore la vita, ed alla vita reagisce, e nella vita combatte e si muove. Ma l'affermazione leopardiana è divenuta sentimento nella poesia di Arturo Graf; egli non è persuaso solamente in teoria di quell'infinita vanità; ma la

conosce, la vede, quasi direi che la tocca. Il dolore si trasforma in nausea; la disperazione, stanca, si esaurisce nel tedio. Tale è lo spirito fondamentale della poesia di Arturo Graf: un tedio universale che gli aduggia l'anima e gli fascia di caligine gli occhi. E talvolta ne diede espressioni poeticamente compiute: questa, per esempio, assai bella, e che, se non erro, ebbe qualche influenza sull' «Immortalità» di Giovanni Pascoli:

Disse Sciahid il cui pensier non erra:
Se fumasse il dolore al par del foco,
Di densissimo fumo in ogni loco
Ottenebrata si vedrìa la terra.

Disse Chaijam che molto ai savi aggrada:
Io come l'acqua venni, e al par del vento,
Che soffia e passa, dileguar mi sento;
E non so dond'io venga e dove io vada;

E disse un altro buon poeta accorto,
Che mai le labbra non aperse al riso:
Meglio assiso che in piè, meglio che assiso
Sdrajato, e meglio che sdrajato, morto.

Il «buon poeta accorto» è fratello spirituale di Arturo Graf. Voi sentite da questi versi di dura e mirabile sobrietà rappresentativa come, nell'ispirazione di questo sofferente, la morte apparisse nella sua materialità di dissoluzioni fisiologiche. Immagini fisiologiche sono quelle dell'uomo in piedi, dell'uomo seduto, dell'uomo sdraiato, digradanti progressivamente verso la quiete assoluta del nulla. «E, meglio che sdraiato, morto». Forse non v'è, nella nostra letteratura, un'altra espressione così perfetta e lapidaria del tedio.

Ma altre ve ne sono nell'opera poetica di Arturo Graf: particolarmente nei *Poemetti drammatici* e nelle *Danaidi*. L'ingegno poetico e l'erudizione storica dell'autore collaboravano a costruir simboli, nei quali fosse beffeggiata l'inesorabile inutilità di vivere. Ecco, per esempio, i pignei che invadono la

città lasciata incompiuta dai titani con la ridicola ambizione di proseguire il lavoro; ecco, insomma, gli uomini che osano proporsi di modificar la natura. «Signori» annunziano con alto grido i pigmei «questa città la finiremo noi». Ma, poiché non riescono nemmeno ad aggiungere un altro sasso a quelle moli ciclopiche, s'inveleniscono contro i titani e la loro città, ed esclamano con non minore prosopopea: «Questa città noi la distruggeremo». Ma non riescono neanche a scuotere un solo macigno dalla sua base incrollabile. E così gli uomini pigmei, entrati nel recinto della natura con velleità di dominio, ne escono con l'amarezza dello sterile sforzo.

Così, più nulla giustifica e santifica la vita. «Buia è l'anima mia» confessava Arturo Graf in *Medusa:*

> Buja è l'anima mia; più non mi mordi,
> Acre desìo, vano desìo di gloria!
> Freddo è il mio cor, balenano i ricordi
> Sull'orizzonte della mia memoria.

La speranza — timida, magra, fievole speranza — traluceva dalle pagine del *Riscatto*, un romanzo, ove in forma nobilissima, sebbene povera d'impeto, Arturo Graf narrava di un giovine cui l'amore sottrae a un destino di perdizione fisica e morale che fino allora s'era inesorabilmente perpetuato lungo le generazioni della sua famiglia. Traluceva quella speranza; ma era luce frigida che attraeva la mente senza invadere la sensibilità del lettore. A parecchi critici la chiusa ottimistica del romanzo parve arbitraria. E nell'ultimo volume poetico, nelle *Rime della Selva*, ricompariva tal quale, malgrado la forma più fiacca e men persuasiva, l'insonne nichilismo delle *Danaidi:*

> Un altro giorno è finito,
> Un altro giorno è passato.
> Bene: giorno seppellito
> Vuol dir giorno guadagnato.

Un giorno intero di meno
Da consumar senza scopo,
E pregustando il veleno
Del giorno che verrà dopo.

Altri giorni passeranno.
Tutti alla stessa maniera,
Pieni di tedio e d'affanno,
Quale il mattino la sera.

Alfine un giorno aspettato
Farà cessare il garrito....
E tutto sarà passato
E tutto sarà finito.

Tale è la tragedia di Arturo Graf: la tragedia dell'invincibile tedio, dell'incontrollabile accidia.

*

Tragedia della vita, forse; tragedia dell'opera, certamente. E non v'è tragedia più dolorosa di questa; appunto perché tragedia senza slanci, senza contrasti, senza catastrofi; tragedia inerte e senza dramma si direbbe, se non fosse una contraddizione in termini. Il tedio non offre combattimento; e l'accidia è materia di poesia, fino a che lo spirito, affannosamente vigile, tenda a superarla e a rinnegarla. Ma, quando lo spirito vi si adagia, anche la poesia si estingue; perché il poeta non ha più forza abbastanza per interessarsi alla sua poesia. Così quello che fu la materia dell'opera poetica di Arturo Graf, il sentimento del tedio disperato, fu anche il peggior nemico di quell'opera poetica. E non dell'opera poetica soltanto.

Raramente sorgono uomini forniti di così numerose ed eccellenti facoltà spirituali quante ne ebbe il Graf. In lui era ingegno di poeta forte e pieghevole, era gusto di prosatore lucido e sobrio, era capacità di lunghi studii, erudizione minuziosa e cul-

tura a larghi tratti, fiuto di ricercatore e senno ed acume di critico, curiosità filosofica ed interesse religioso. Non v'è campo in cui non abbia seminato qualche buona semente e raccolto qualche bel frutto. Se la sua opera poetica non è di quelle che varchino i secoli a dieci a dieci e sembra un po' pallida paragonata all'opera carducciana ed all'opera dannunziana, che il Graf, incapace di simpatia per quella oltracotante e gioiosa robustezza, né comprese né amò; se il suo romanzo e le sue novelle non reggono al paragone di Verga e nemmeno a quello del miglior Fogazzaro, sarebbe ingiusto dimenticare quei belli e tondi sonetti, quelle sapienti e lucide ricostruzioni leggendarie in versi che tutti leggemmo ed ammirammo. E di Arturo Graf critico molti ricordano ancora le cose assennate e penetranti ch'egli disse a proposito del *Santo* di Fogazzaro.

Qui — nel campo della critica e degli studii — l'attività di Arturo Graf fu quasi illimitata. Insegnò all'Università di Torino per più di trent'anni; contribuì egregiamente alla fondazione e allo sviluppo del *Giornale storico della letteratura italiana;* collaborò ininterrottamente alla *Nuova Antologia;* pubblicò numerosi volumi di studii e d'indagini storiche, letterarie e psicologiche. Nel libro *Attraverso il Cinquecento* e nell'altro su *Foscolo, Manzoni e Leopardi* si manifestano insieme sicurezza di informazione e larghezza di ricerca con un'arte elegante e dignitosa di esporre.

Ora che quest'uomo s'è spento, pensiamo con rammarico che tante e così nobili qualità della sua mente non riuscirono a fondersi in un'unica fiamma generatrice di capolavori. Ebbe forse tutti i numeri per stampare una traccia incancellabile nella storia della poesia, della critica, del pensiero italiano. Chi vorrebbe negare che la sua cultura fu più larga e più moderna di quella di Carducci, che la sua mente fu più nobile di quella di D'Annunzio,

che il suo senso poetico e la sua educazione letteraria furono più fini e più complesse di quelle di tanti altri professori, che in quel medesimo giro di tempo studiarono storicamente la nostra letteratura? Gli mancò, per disgrazia, l'amore, l'ardore, il profondo e impetuoso interesse alla cosa che studiava o che scriveva. Il tedio lo strangolò. E quel tanto di buono e di bello che fece — e non fu poco — lo fece il solo suo ingegno, con le sue forze, contro un temperamento sconsolato e una volontà negatrice.

Con questo sentimento di accorato rimpianto per ciò che l'uomo fu e fece, e per ciò che, senza quella sua sventura, avrebbe potuto essere e fare, chiudiamo anche noi queste pagine di ricordo, ripetendo le amarissime parole che chiudono l'ultimo suo libro di versi:

O libro del mio passato,
O memore libro, in cui
Vaneggia quel trasognato
E quel deluso ch'io fui;

Dalle bugiarde lusinghe
Sciolto lo sguardo ignudo,
Sotto quest'ombre solinghe,
Ecco, per sempre, ti chiudo;

E con la mano che trema,
Nell'ora muta e decline,
Sulla tua pagina estrema
Scrivo la parola: *Fine.*

Fine, e non mai questa dura parola sonò più duramente. Ma resta non poca cosa dell'opera; e resta il ricordo di un uomo che, traversando la sua valle di lacrime, suscitò, in quanti lo conobbero, sentimenti di affettuosa simpatia e di commosso rispetto.

IX.

UN UMORISTA.

Che cos'è quest'Aldo Palazzeschi, di cui da qualche tempo udite, ripetuto con una qualche insistenza, il nome? Se non temete le parole crude o se la vostra innocenza estetica è così altera che nessuna impudicizia la tange, sarà bene che voi cerchiate il suo volume *L'Incendiario* (Milano, "Poesia", 1913), ove l'autore, un po' più prematuramente dei poeti zanichelliani, ha raccolto le sue *opera omnia* e il lettore spregiudicato si imbatterà in un temperamento artistico stravagante e impreveduto. Quanto a me cominciai a leggere cose del Palazzeschi già quattr'anni or sono, e dapprima mi divertirono soltanto; ma poi m'interessarono e, talvolta, anche mi piacquero. Mi piace lo spettacolo di questo giardinetto poetico ch'era prima un *hortus conclusus* coi suoi viali di bossi e le dame convalescenti che vi passavano in portantina, ma poi è divenuto un orto, nel senso volgare della parola, ove le statue camuse e senza braccia contemplano i porri e l'insalata, e le rose marcite della poesia nostalgica e svenevole concimano la zolla donde erompe, ricciuto e tarchiato, pratico e graveolente, il cavolo. Fuori di metafora, mi piace la metamorfosi dell'elegiaco che, ripiegandosi su sé stesso, diventa un ironico, del posatore che, prima di udire le risa altrui, ride da sé e di sé, dello *snob* che finisce monello.

Il Palazzeschi che, come ogni poeta moderno, è un buon critico, ha disposto le cose sue per ordine cronologico, togliendo quasi ogni fatica a chi voglia capirlo e gustarlo. Guardate le sue prime poesie.

Quando s'è detto che sono rimasugli della sontuosa cena dannunziana, rimasugli di una sola portata, s'è detto presso che tutto. Sono i giardini chiusi, le dame in portantina, i bossi, i cipressi, gli allori, le musicali evocazioni settecentesche di cui sopra, i profumi svaniti che dànno un sottile capogiro alla donna, non più giovane non amata più, cui, nell'atmosfera soavemente viziata, palpitano le narici isteriche; gli echi dei passi sordamente ritmici che udimmo nei labirinti vegetali del *Poema Paradisiaco*, delle *Vergini delle Rocce*, del *Fuoco*. Ma il D'Annunzio, anche durante quell'adagio sentimentale, era pieno di energia costruttiva, mentre il Palazzeschi si abbandona pigro al ritmo sonnacchioso delle sue reminiscenze e delle sue vuote fantasticherie: un ritmo sobbalzante e monotono come quello della corriera postale ove si culla la siesta del commesso viaggiatore, tutto di accentuazioni giambiche e anapestiche, ottenute, quando il poeta non ha di meglio, con ripetizioni da ninnananna.

Di fuori ecco il parco serrato serrato serrato,
serrato da un muro ch'è lungo le miglia le miglia le miglia.
Fra l'ombre, fra l'ombre potenti, nel folto degli alberi grandi
soltanto tre donne s'aggirano lento,
bellissime donne: regine parenti.

Come sono decadute le tre principesse di Claudio Cantelmo! e com'è, involontariamente, sollazzevole quell'affermazione generica di «parentela», che il poeta, in beato dormiveglia, non vuole nemmen sapere fino a quale arrivi dei gradi enumerati dal codice civile! Notate poi che quelle morbide immaginazioni non si reggono se non sopra un tessuto stilistico delicato e sopraffino e che peggio del mostro oraziano, un po' uomo e un po' cavallo, sarebbe *Climene* tradotta in ottonari da Pietro Paolo Parzanese o il misticismo di Massimilla voltato in prosa

viva da Carolina Invernizio. Ma andate a cercare lo stilista, il «qualis artifex», il decadente in Aldo Palazzeschi! Egli si dà così poca pena nel poetare quanta se ne dànno i suoi nebulosi personaggi nel vivere e nel volere, e, se ha bisogno di un nome tenero e musicale, di quelli che si sciolgono fra le labbra come pastiglie profumate di violetta, non lo va a cercare nella mitologia alessandrina o nella canzonetta pastorale perché abbia seducenti riflessi d'erudizione esotica, risonanze da stradivario, ma se lo fabbrica da sé con la modesta dottrina che a tutti offre l'alfabeto. Le tre donne del mistero si chiamano Ara, Mara, Amara; i quattro uomini del mistero, avvolti nei neri mantelli, che si guardan *fra loro* in silenzio e.... non muovono un dito, si chiamano Oro, Doro, Odoro, Dodoro; i palazzi settecenteschi si chiamano Rari Or, Oro Ror; le signore che partecipano alla «veglia delle tristi» sono, con lodevole precisione, elencate nel modo che segue: «Ginnasia, contessa di Borgo Silenzio, — Meringa, contessa di Casa Lontana, — Corrada, contessa di Monte Pallore, — Venanzia, contessa di Fonte Murata, — Romilda, contessa di Torvo Canale, — Piccarda, contessa di Piccolo Dolo, — Marraia, contessa di Dolo Maggiore». Sono sette, tutte e sette contesse, e ciascuna ha un nome trisillabo e un titolo di cinque sillabe in due parole. Chi vorrà dubitare della loro mortale infelicità?

La musica di minuetto è stata trascritta per il solascione; il tulle pagliettato della poesia di gala fa ancora la sua bella figura, come un vestito di Paquin giunto dopo molte peripezie a una comparsa di cinematografo. Poche cose al mondo sono così amene come il materiale stilistico del Palazzeschi di prima maniera, che prende il suo bene ovunque lo trovi: nella bacheche parnassiane ove i termini preziosi, infilzati ciascuno a uno spillo, splendono lisci come scarabei d'oro, e nei componimenti di terza

elementare, ove la letteratura accademica riposa alfine, solennemente paludata nel manto classico decorato di pillacchere da strada maestra. Senza perder tempo a spigolare esempi di qua e di là, ecco quattro «versi» in fila, destinati forse a conseguire l'immortalità nei testi di retorica, ove potranno essere citati come compiuto paradigma di brutto scrivere:

> Un cocchio lucente ancora in lontano risplende,
> s'appressa più ratto del vento
> e rapida scende la dama tardante.
> Se n'ode soltanto leggero frusciare del serico manto.

Qui la critica s'arresta perplessa: incerta se debba ammirare piuttosto la solennità di quella lontananza trampolante sulla preposizione *in* o la vivacità dei cari ricordi d'asilo d'infanzia (*il cocchio lucente, più ratto del vento, il serico manto*); la rivoluzionaria struttura grammaticale dell'ultimo verso o la vittorughiana antitesi di quella dama che è rapida, sì, ma tardante: tanto più impressionante quanto meno premeditata.

*

Pur senza presumere d'avere in mano un filo d'Arianna per sorprendere l'intimo segreto d'un'opera d'arte, oserò manifestare la mia convinzione: che a quell'epoca l'umorismo del Palazzeschi fosse proprio involontario. Ma è singolare com'egli di buon'ora se ne sia accorto. Mi raffiguro la sua coscienza poetica sotto specie d'un omino un po' smunto e allampanato, che, dopo gli eccessi di una nottata bohème, si alza a mezzogiorno barcollando, con la testa nebbiosa e la bocca amara, e, sentendosi male in gambe, si crede sul serio infelice e non è alieno dal paragonare il suo stato d'animo a quello dei romantici, cantori del dolore mondiale; finché passi

inavvertitamente davanti a uno specchio, e, vedendosi una faccia melensa che non s'era mai conosciuta, gli venga da ridere. Riso subitaneo, immediatamente represso, non udito da nessuno oltre le quattro pareti; ma pur tale da illuminargli di sghembo la giornata accidiosa, come un sole marzolino che si vede e non si vede, e da rendergli esilaranti, a volte, le fitte del mal di capo. Quando la coscienza poetica di Aldo Palazzeschi sia passata davanti allo specchio, non so; né so, per esempio, se ancora la *Fontana malata* sia stata scritta sul serio. Ma, a dir vero, mi pare inverosimile che quella squisita, impareggiabile, definitiva caricatura della tisi letteraria sia dovuta a un puro caso, a un equivoco dello scrittore. La fontana si lamenta (*clof*, *clop*, *cloch*, *cloffete*, *cloppete*, *clocchete*, *chchch*) perché ha poca acqua, e il poeta sentimentale geme, piange, implora in versi trisillabi, con uno spasimo che così melodrammatico non si torse nemmeno a piè del letto di Margherita Gautier: «La tisi — l'uccide. — Dio santo, — quel suo — eterno tossire — mi fa — morire, — un poco, — va bene, — ma tanto!... — Mia povera — fontana — col male — che ài — finisci — vedrai — che uccidi — me pure.» Davanti a quell'amorevole minaccia da infermiere eloquente che vuol propinare al malato la medicina: «vedrai»; davanti a quell'indulgente permesso di tossire un poco, sì, ma non poi tanto, è impossibile soffocare l'ammirazione che si deve anche alle parodie geniali.

D'altronde, più si va innanzi più apertamente si rivela questa coscienza critica e parodistica. Non già che il Palazzeschi abbia buttato a mare le sue cianciafruscole ultra-romantiche. Il suo mondo fantastico è sempre quel d'una volta, quello che già il Carducci sintetizzava parlando del poeta «perdigiorno — che va intorno — dando il capo nei cantoni, — e co'l naso sempre a l'aria — gli occhi svaria — dietro gli angeli e i rondoni.» Sono sempre quei tali

parchi, quelle tali clausure, quei cogniti languori, quegli stantii dolciumi conventuali. E sbaglierebbe di grosso chi cercasse in Palazzeschi un ironista alla Swift o alla Sterne, uno che rida per sdegno o per finezza morale (lo dice egli stesso chiaro e tondo: «non per un senso di moralità — che in me non c'è»). In fondo, egli adora quella sua soffitta colma di attrezzi smessi da melodramma, di corazze di latta e di ritratti d'antenate; o, se non l'adora, ci sta volentieri, perché non sa che ci sia nulla di meglio al mondo. I suoi sospiri salgono sempre a quegli evanescenti fantasmi d'una musa anemica e invertebrata: al piccolo paesino arcadico Rio Bo, per esempio, cantato questa volta con vero e squisito lirismo: il microscopico paese da nulla, su cui veglia però una grande, magnifica stella. «Una stella innamorata! — Chi sa — se nemmeno ce l'à — una grande città.» E il suo *taedium vitae*, la sua querula intolleranza dei vincoli sociali non sono mai superati, tanto che solo una volta (in un libro tutto discorsivo e affatto immune di prosopopee retoriche: altro che *incendiario!*) e solo al pensiero del suicidio giunge il Palazzeschi a uno slancio eloquente: «Oh! com'è bello morire — con un fiore rosso in fronte!... — E che sul mondo rimanga — una macchia vermiglia solamente.»

Ma il più delle volte queste fantasticherie arrivano ad espressione con la coscienza della loro nullità, della loro vuotaggine, della loro ridicolezza. E questa a me pare la vera personalità del Palazzeschi. È come s'egli fosse doppio: con un «caro cuore» da decadente sdilinquito e un arido cervello da caricaturista inesorabile. E né il cuore domina il cervello, né questo quello. Se n'ha perciò l'impressione come d'un corpo ossessionato dalla sua ombra, che vorrebbe ghermire, come d'un gatto cui abbiano appiccicato uno straccio alla coda e giri intorno alla coda per liberarsi da quel corpo estraneo. O

meglio, per riportarmi a un'immagine con cui ho cominciato, dirò che abbiamo, in pari tempo, le rose che marciscono e il cavolo che cresce; la vecchia sfatta poesia discinta che si suona il labbro, e la sfacciata impudente prosa canzonatoria che la mette in berlina. E perciò quell'orrido guazzabuglio stilistico di leccornie parnassiane e di dozzinali frasi fatte ha finito per diventare un linguaggio pienamente espressivo; perciò alla domanda: *chi sono?* il Palazzeschi ha potuto esattamente rispondere: *il saltimbanco dell'anima mia.* Vi è infatti in lui il sentimentale e il buffone, Lindoro e Pulcinella, una nobile smanceria patetica e un largo, sboccato, italiano riso plebeo.

Nella *Regola del sole* il tradizionale culto romantico della vita naturale giunge fino alla scervellata immaginazione di una setta donnesca, secondo la cui regola si vive adorando il sole e si muore assorbite dal sole: ed anche qui non mancano bei particolari lirici: «un'isoletta tonda tutta verde, — che sembra, nell'azzurro dell'acque, — un altro sole, il sole del mare.» Ma nei *Fiori* il poeta, osservando che anche nella natura se ne fanno di tutti i colori, invoca un Dio metaforico e geme ghignando: «Dio! — Abbi pietà dell'ultimo tuo figlio, — aprimi un nascondiglio — fuori della natura!» Il *Convento delle Nazarene* comincia con la solita cantafavola:

Nazarene settecento
tutte chiuse in un convento
senza luci e senza grate
per le suore rinserrate;

e continua, andato a rifascio il ritmo soporifero e la querula nostalgia:

Ma ve le figurate
tutte quelle monache,
con quell'enormi tonache,
là dentro rinserrate?

Sono stridori che talvolta raggiungono una comicità irresistibile. E cose veramente da torcersi si leggono nella *Visita alla Contessa Eva Pizzardini-Ba* (caricatura del *flirt* snobistico e della noia mondana), nelle *Postille*, in *Quando cambiai castello* (il poeta alla ricerca della sua *turris eburnea*): «Si affitta. — Si dà via — Villino da vendere, — Con e senza mobiglia. — Miti pretese. — Rivolgersi al custode di Villa Agnese. — Villa Irene, — Dodici ambienti, bagni, acetilene.» Né mi pare che sia mai stata scritta una così logica e smaccata caricatura dell'*Art Poétique* di Verlaine e di ogni estetica decadente come quella che il Palazzeschi ha disegnata nella canzonetta: *E lasciatemi divertire*, ove la sua arte acquista una piena e lampante coscienza di sé stessa. Voi volete musica e sfumatura, *nuances* e *de la musique encore?* Ebbene, io vi dico: «labala, falala, falala eppoi lala». «Infine io ò pienamente ragione, i tempi sono molto cambiati, gli uomini non dimandano più nulla dai poeti.... Il poeta si diverte!... Non lo state a insolentire — lasciatelo divertire — poveretto, — queste piccole corbellerie — sono il suo diletto.»

Il critico, cui spetta il cómpito di osare profezie che non s'avvereranno, può supporre che da questa crisalide semipoetica debba svilupparsi un pungente prosatore, un novelliere fantastico-grottesco. Ma anche così com'è oggi, Aldo Palazzeschi darà da fare a quel decimillesimo ruminante letterario che rimasticherà ancora una volta la questione: perché la letteratura italiana non abbia umoristi. E so di dir cose che non piaceranno agli esaltati, i quali in Palazzeschi s'immaginano di vedere un grande e puro poeta lirico, né piaceranno alla critica burocratica la quale, ovunque non sia geometrica compostezza classica, torce scandalizzata lo sguardo. Ma non so proprio che farci.

X.

LA VITA NELLA MORTE.

Un uomo, un giovane, per il resto alacre e sano, si desta di soprassalto nell'oscurità. Il passaggio improvviso dal sonno alla veglia gli dà un momentaneo squilibrio intimo simile alla scossa fisica che prova chi, camminando distratto, scende uno scalino senz'aver preparato il passo. Le cose variopinte e sonore della vita diurna sono lontane dai suoi occhi spalancati e dai suoi orecchi ronzanti; e s'è anche taciuta la sorda nenia dei sogni, che segue il giorno come la scìa segue la nave. Non è giorno e non è notte per lui; ed egli è solo ed ignudo, in un mondo senza relazioni, senza necessità, senza forma. Per un attimo la sua coscienza resta vuota e buia, come un formicaio abbandonato dai suoi abitatori. Ma questi già brulicano intorno impazienti e confusi; già i primi l'invadono, suscitando nei meandri deserti il consueto rimescolio della vita.

Piccole, nere immagini della giornata che da poche ore s'è chiusa, minuscoli presentimenti della giornata che fra poche ore s'aprirà. Una promessa non mantenuta, un impegno troppo molesto ed urgente, uno snervante conflitto d'interessi, e poi l'uggia sottile d'un dente che si caria e la ruga che si scava intorno alla bocca d'una donna amata: queste sono le larve dell'ieri e del domani, che gli brancolano intorno nella tenebra, finché un orologio, battendo le ore e i quarti, non imprima un ritmo e non dia un senso a quelle sconnesse evocazioni della lamen-

tevole esistenza quotidiana. Ritmo ben noto, di marcia funebre; senso di supina disperazione. L'orologio ripete l'antichissimo adagio: *tutte le ore feriscono, l'ultima uccide;* il tempo che vuota un dente e allunga una ruga assume la figura d'un macabro, instancabile artista, che, come Michelangelo scalpellava via dal blocco di marmo il superfluo per denudare la statua, così esso lavora mezzo secolo su un corpo umano per metterne in luce l'essenziale, lo scheletro. La previsione percorre, trattenendo il respiro, gli anni, i molti anni che restano a vivere; sorvola sulle donne, sui figli, sugli acquisti, sulle vittorie; brucia le tappe per giungere d'un fiato all'immancabile meta, alla morte.

Allora non è la paura della morte quella che fa abbrividire il cuore di quest'uomo, balzato dal tepore cinereo del sogno entro il gelo diafano della coscienza. È l'angoscia della vita, l'orrore della *sua* vita. Quale miseria di contrattazioni e d'accordi! quale petulanza di difese! quale caparbia ostinazione negli assalti! Presso che tutte le energie della nostra vita sono consumate nella conservazione di questa vita stessa e dei beni che crediamo indispensabili per vivere, come la fortuna, la salute, il rispetto degli altri, la sicurezza del domani. E viviamo per il giorno dopo, quasi che questo avesse ad essere senza tramonto ed in tutto simile all'eternità; e alziamo una siepe intorno al nostro podere come se fra mill'anni dovessimo ancora coglierví le ciliege; e per conservarci la vita perdiamo la ragione di vivere. Tutte le nostre giornate sono colme di cose trite e comuni, di rimasugli dell'anima nostra tagliati con le forbici astute della convenienza, del calcolo e della paura. E se l'ansietà quotidiana, ammaliandoci la vista, ci mostra in quella tumultuaria vicenda uno splendido, interminabile corteo d'intenzioni ideali, di volontà pure, di grandi scopi, ecco che bastano pochi minuti di solitudine notturna —

senza luci, senza suoni, senza amici, senza libri — perché la verità ci sia palese. Il piccolo re della terra si riconosce, ignudo e al buio, per un misero, sprovvisto di tutto: quale era al momento che nacque, quale sarà nell'agonia. Il fondo del caleidoscopio, che fingeva fiori paradisiaci e astri favolosi, s'è aperto: ed ecco lì per terra qualche brano di carta dipinta, qualche grano di conteria.

Ma è l'inno funebre che un vivo, un giovane alacre e sano, canta a sé stesso. E però finisce in una melodia marziale. Bisogna pensare alla morte per vivere la vita: pensarla, conoscerla, imparare a non temerla, amarla perfino. Chi ha paura della morte è già morto; chi vuol salvare l'anima la perde. Ma chi in ogni istante è pronto a partire, senza ribrezzo e senza rimpianto, questi sì può consumare la sua energia in una splendida fiamma che non dà fumo e non lascia cenere, questi può entrare re nella sua reggia calpestando la viltà, il calcolo e la paura, questi può essere uomo. Il notturno angoscioso si chiude con uno squillo eroico che preannunzia l'alba. La vita comincia domani. Anche se domani dovesse finire.

Immaginate che questo stato d'animo si ripeta, s'intensifichi, divenga fondamentale. Avrete la vita, le opere e la morte di Carlo Michelstädter. Tedesco per cognome e per lontana origine, ebreo per parte di padre, nato a Gorizia, italiano di lingua e di mente, studiò a Firenze, curò con eguale trasporto la filosofia, la matematica, la poesia, i giuochi fisici, e, scritta e inviata la tesi di laurea, nell'ottobre del 1910, a ventitrè anni, si uccise. Vladimiro Arangio-Ruiz ha pubblicato presso l'editore Formiggini in Genova i suoi scritti capitali: un trattatello della *Rettorica* e un fascicolo di *Poesie*, ov'egli espresse il suo disgusto per la vita guercia e zoppa che gli uomini trascinano nel terrore della morte, un dialogo della *Salute* e un trattatello della *Persuasione*, ove espres-

se il suo entusiasmo per la vita libera, persuasa, convinta che l'eroe vive in presenza della morte.

E s'intende che sono cose, nella loro forma, immature: frutti acerbi d'una adolescenza geniale. Prosatore, il Michelstädter ha condotto fino alle estreme conseguenze il grecismo del suo maestro Leopardi: tanto che si può dire egli pensi più naturalmente in greco che in italiano e si deve escludere che ceda a boria erudita, quando nel periodo insinua particelle greche che gli fissano più esattamente i nessi del pensiero. Ha letto Hegel, Schopenhauer, Nietzsche; ma tuttavia ragiona nei modi di Platone o, anche più spesso, dei presocratici, e conserva una predilezione superstiziosa per le dimostrazioni geometriche. Poeta, è di una imbarazzata e affascinante gracilità. Anche qui lo ispira Leopardi; ma anche qui, come nella prosa, leopardeggiando egli risale assai più in là il corso dei tempi, e talvolta ricorda la prunosa concettualità dei poeti anteriori a Dante:

> Voler e non voler per più volere
> mi trattenne sull'orlo della vita
> ad angosciarmi in aspettar mia volta,
> ed ai giochi d'amore ed alle imprese
> giovanili mi fece disdegnoso;

tal'altra richiama addirittura l'estatico furore di un Jacopone:

> Vita morte,
> la vita nella morte.
> Morte vita,
> la morte nella vita.
> . . . . . .
> E più forte
> è il sogno nella vita,
> se la morte
> a vivere ci aita.
> . . . . . .
> E la morte
> morte non è finita,
> se più forte
> per lei vive la vita.

Ma, in tanta acerbezza, quanta novità di scelta personale! quale originale impasto di cultura, nel tempo che anche il pane della scienza è bollato a macchina, questo che contiene la filosofia presocratica e la lirica dugentesca, Nietzsche e la geometria superiore! Vi sentiamo un uomo che nel mondo delle idee si muove come il signore sulla terra ove il frutto di ogni albero è suo e nessuno può imporgli la scelta; uno spirito libero che, fin dai primi albori della sua coscienza, ha dimenticato la matita rossa e azzurra del pedagogo e le nomenclature della governante. Nessuno può dire quale sintesi di poesia o di pensiero sarebbe un giorno nata dalla fusione di elementi con tanta audacia accostati. Ma anche in quello ch'egli scrisse fino al suo ventesimoterzo e ultimo anno di vita non sono poche le pagine che per diamantina intensità di luce sfidano il paragone di Pascal.

*

Pascal descriveva la «miseria dell'uomo», l'agitazione tumultuaria di quella che Michelstädter chiamerebbe la vita retorica, «l'infelicità naturale debole, mortale e così miserevole che nulla ci può consolare, quando nulla c'impedisca di pensarvi e l'anima nostra sia messa in presenza di sé stessa». Ma subito dopo leggiamo che queste parole valgono per quelli che vivono fuori della religione; giacché è una delle meraviglie della religione cristiana quella di riconciliare l'uomo con sé medesimo riconciliandolo con Dio.

Qui Michelstädter va per un'altra strada. Sente come Pascal nel primo punto; ma, quanto al secondo, neppure il più lieve dubbio lo sfiora sulla possibilità che questa vita abbia a considerarsi come transito verso una beatitudine o una pena o un

nuovo esperimento. Questa vita è la Vita, questa morte è la Morte. Non spera né il Paradiso né la gloria, non crede nel progresso e respinge con acrimonia le magre consolazioni che l'idealismo offre ai credenti nel «divenire». È veramente solo ed ignudo, come l'uomo che si desta di soprassalto nell'angoscia notturna; sperduto nell'universo ove precipitarono tutti gli Olimpi e furono violate tutte le leggi; una quintessenza di umanità moderna. Che cosa gli resta? Anch'egli, disdegnando con sensi che ricordano i leopardiani «questa età superba, che di vote speranze si nutrica, vaga di ciance, e di virtù nemica, stolta, che l'util chiede, e inutile la vita quindi più sempre divenir non vede»; anch'egli ama le belle favole antiche, l'uomo naturale che agiva nella pienezza dell'istinto, la bella belva di Nietzsche. Ma il suo intelletto geometrico non si nutre di favole e d'utopie. Onde non gli resta altra certezza che quella di cui in nessun modo si può dubitare: che egli vive e che, se vuole, è padrone della sua vita. Possiede questo misero bene, questo straccio di vita; ma, se vuole, può sventolarlo in alto e farne una bandiera. Come ogni altro moderno, ma con assai più coerenza, egli è un idolatra, un fanatico della Vita, con l'iniziale maiuscola. Adora quest'unica divinità, la Vita Eroica: d'un eroismo, s'intende, che non ha né può avere altro oggetto fuor di sé stesso. Eroismo cavo e abissale, senza speranze, senza fedi trascendenti, senza compensi. «Tutto dare e niente chiedere, questo è il dovere». «Non c'è niente da temere, niente da cercare, niente da fuggire».

O sì, c'è qualche cosa da fuggire: la vita miserabile ispirata dall'istinto di conservazione. C'è qualche cosa da cercare: la vita libera, autonoma, convinta di sé stessa e in sé stessa perfetta. Ma, poiché ciò che corrompe la vita è la paura della morte, chi può essere certo di vivere bene se non è certo di accettare liberamente la morte? E come si può

avere questa certezza, se non morendo? Solo nell'attimo della libera morte si realizza la vera vita. Date le premesse, la conclusione è frigidamente razionale e inoppugnabile. Lo schiavo che non ha più bisogno del futuro è libero poiché non offre più presa alla persuasione della violenza padronale». «C'è un esperimento, che uno scienziato che voglia l'oggettività può fare. Si metta in un pericolo mortale, e invece di perder la testa per l'infinita paura, abbia il coraggio di non aver paura, fino all'ultimo.... Consigliabile per esempio lo esperimento di Gilliatt nei *Lavoratori del Mare*, quando si lascia uccidere dall'acqua che monta, seduto sullo scoglio.... E l'uomo allora che non avrà levato la testa nemmeno d'una linea per prender nuova aria e continuare ancora.... avrà conosciuto sé stesso e avrà l'assoluta conoscenza oggettiva....; avrà compiuto l'atto di libertà, avrà agito con persuasione e non patito il proprio bisogno di vivere».

Vita morte
la vita nella morte.

*

Così Carlo Michelstädter giunse al suicidio: senza lacrime wertheriane, senza disperazioni impulsive, senza nemmeno quella insaziata avidità di gioia che canta in Leopardi. La sua tenerezza per il dolcissimo, possente dominator di sua profonda mente, per il pensiero dominante dell'anima sua, che non è l'amore ma la morte, la sua idolatria, insomma, per la Morte non è che l'altro aspetto della sua idolatria per la Vita. Non cerca la morte perché rinneghi la vita, ma anzi perché solo nell'attimo di staccarsene egli crede di poterla conoscere e stringere tutta intera. Essa è il suo Geova; e chi ha visto Geova deve morire.

Altri cercarono la morte per conquistare la gloria, altri per il cielo. Carlo Michelstädter la volle per conquistare, per godere in una fiammata istantanea, per sapere finalmente che cosa fosse, che sapore avesse la Vita. Che cosa balenò alla sua coscienza nell'attimo da cui egli attese l'ebrezza suprema? Nessuno lo saprà mai, e nessuno saprà mai aggiungere l'ultima pagina, la pagina conclusiva, alle opere di Michelstädter.

Forse questo invincibile mistero può essere di conforto alla misera umanità che teme ancora la morte.

II.

I.

EMILIO OLLIVIER.

Emilio Ollivier morì ad ottantotto anni, quarantatrè anni dopo la catastrofe del secondo Impero. Le due coscienze deboli e nefaste, comunemente accusate di avere spinto alla rovina quella grama ed infelice larva di dominio, l'imperatrice ed il grande ministro, Eugenia Montijo ed Emilio Ollivier, ebbero in comune la sorte di sopravvivere lungamente alla loro epoca ed alla loro volontà. Ma sopravvivere non significa pentirsi. Ollivier aveva impiegato bene l'ozio forzoso cui la vittoria della Prussia e della repubblica lo costrinse: rifugiatosi nella solitudine di La Motte, presso Saint-Tropez, raccolse con amorosa pazienza memorie ed appunti, lettere e ritagli di giornali, facendo dono ai contemporanei ed ai posteri d'un documento storico di primissimo ordine. C'era in lui, marsigliese, la stoffa d'un grande avvocato politico e letterario. Fu avvocato prima che ministro; e, caduto dalla tarlata sedia curule ov'ebbe appena il tempo si sedersi, si rimise a far l'avvocato, politico e letterario, di sé medesimo e di Napoleone III. Quattr'anni dopo la disfatta fu ricevuto all'Accademia degli Immortali, cinque anni dopo pubblicò due piccoli libri apologetici del suo governo. L'opera era ancora immatura. La rassegnazione all'ostracismo dalla vita politica non era ancora sincera. Si presentò candidato alle fosche elezioni del 1876, e rimase in tromba. Ritentò l'assalto

nel 1885, e nessun collegio lo volle. Aveva oramai sessant'anni. A quell'età sembra troppo arrischiata, dopo un disastro nazionale e quindici anni di segregazione, la speranza di riconquistare i pubblici poteri; ma sembra addirittura pazzesca la velleità di mettersi a scrivere un'opera monumentale. L'Ollivier ebbe questo coraggio: tutto canuto iniziò la sua immensa fatica col fresco e misurato ardore con cui si fanno queste cose a trent'anni; e proseguì senza fretta e senza riposo come se, invece che membro d'un'Accademia d'Immortali, fosse egli davvero un immortale. Continuò dopo gli ottant'anni, ad un'età nella quale i più fortunati serbano appena tanto di forza che basti a giocare con tremule dita una partita di tressette. Morendo lasciava pressoché compiuta la sua opera ponderosa: l'*Empire libéral*.

Strano a dirsi: negli ultimi tempi la fama e la figura dell'Ollivier avevano subito una specie di trasfigurazione. L'uomo politico era morto e sepolto da quarant'anni, e quell'altro Emilio Ollivier, pur avendo il medesimo nome e cognome e gli identici connotati, era uno scrittore imparziale e severo, legato unicamente da vincoli di amicizia e di affettuoso ricordo con l'Emilio Ollivier di prima maniera. S'era come volatilizzato e purificato. Era divenuto carta stampata. E i suoi volumi via via che comparivano, ottenevano un immenso successo: non solo per la forma scorrevole e piana e discorsiva, non solo per l'immenso materiale di aneddoti e di retroscena che offrivano in peptoni facilmente assimilabili al gran pubblico; ma soprattutto per quella loro apparenza di disinteressata ed equanime valutazione dei fatti storici, nei quali l'Ollivier fu molto spesso protagonista, quasi sempre spettatore appassionato e partigiano. L'*Empire libéral* era divenuto il breviario di molta gente, che amava discorrere con competenza minuziosa, ma d'altro canto senza troppa

fatica di pensiero, intorno alla storia di Francia e d'Europa dalla rivoluzione di luglio alla catastrofe di Sedan.

*

Emilio Ollivier doveva difendersi da due accuse, che con parole grosse si chiamano accusa di apostasia e di tradimento della patria. Egli veniva dalla città marinara donde squillarono prima le note dell'inno trionfale rivoluzionario; era figlio di gente ostinatamente repubblicana; salutò con grida di giubilo la rovina della monarchia bancaria di Luigi Filippo; prestò il suo soffio alla tromba quarantottarda; masticò con suo padre la cenere e il veleno del colpo di Stato. Se fu eletto deputato, con mille voti di maggioranza sul candidato ufficiale, nel 1857, fu eletto in nome di una opposizione inconciliabile. Ma, arrivato alla Camera, la sua tempra s'infiacchisce, gli angoli della sua combattività si ottundono. Per sei anni fa parte del famoso comitato dei cinque. Ma gli affari professionali vanno a vele gonfie; Parigi, con un miraggio di dominazione e di piacere, seduce il provinciale impaziente. Lo spirito despotico del secondo impero si affloscia, e si affloscia l'intransigenza degli avversarii di ieri. La nebbia rossastra di dicembre svanisce già nelle lontananze della storia; sono passati fra poco quindici anni; ancora altri quindici, ed il possesso si tramuta in proprietà, e la violenza è consacrata dal tempo, ed i reclami della libertà strangolata vengono legalmente prescritti. Non è comodo assaltare i poteri costituiti, quando si riveste la toga di «consigliere giudiziario del vice-re d'Egitto» nella lucrosa questione del canale di Suez, e quando s'è dovuta subire la radiazione dall'albo degli avvocati. Ollivier ammiccava verso la via di Damasco. E l'imperatrice

gli sorrideva invitando. Anche per l'impero non era comodo isolarsi, quando l'inquietudine serpeggiava in tutta la Francia ed un confuso brusìo di minaccia ronzava d'oltre Reno. Non s'intendeva di legge quel bravo giovine? Si poteva consultarlo, per esempio, intorno alla questione delle cooperative; si poteva chiamarlo a far parte d'una commissione, non politica, no, ma presieduta dall'imperatrice. Il 27 giugno 1865 il tribuno ammollito s'incontrava per la prima volta con la bella spagnuola. Il dado era tratto. Ma questi Rubiconi non si passano senza una zattera: bisognava che il despotismo offrisse una mano al convertito. La Costituzione? la riforma liberale? Dopo il 1865 Emilio Ollivier, direttore della *Presse* e firmatario della petizione dei quaranta, affretta ansiosamente il gran giorno in cui la Francia sarà napoleonica e libera al tempo stesso ed egli finirà d'essere un anfibio. Alle grandi elezioni del 1869 gli elettori di Parigi lo bocciano; ma la prima circoscrizione del Varo lo manda al Parlamento. È albeggiato il gran giorno. Il 27 dicembre Emilio Ollivier è ministro; il 2 gennaio del 1870 è costituito il ministero. L'ex-repubblicano ha il portafogli della giustizia e le funzioni di presidente. Ora il grand'uomo potrà dare opera all'effettuazione del suo ideale politico. Ahimè! quell'altro capodanno non troverà né Napoleone né Ollivier né la Francia. I prussiani assediano Parigi; Napoleone è prigioniero a Wilhelmshöhe; il ministro dell'impero liberale è dimissionario fin dal 10 d'agosto, anniversario della terribile giornata di Versailles, e fuggiasco in Italia, a Pollone, in quel di Biella.

Valeva proprio la pena di aver armeggiato con tant'astuzia e con tanta furia per restar sette mesi al potere e per legare il proprio nome a un lacrimevole disastro! C'è qualcosa di grottesco nella biografia di quest'uomo; divisa quasi esattamente in due metà da un'effimera parvenza di grandezza: i

primi quarantacinque anni per raggiungerla, gli ultimi quarant'anni per difenderla in cospetto dei posteri. Quale vuoto desolante in così formidabile attività!

S'è difeso con molta eloquenza e con sincera, sebbene ampollosa, convinzione. I primi volumi delle sue memorie si pavoneggiano di un'epigrafe solenne: «che tutte le tue parole abbiano un accento di verità eroica». Era il suo stile. Quando si presentò col ministero alla Camera, mentre infuriavano contro di lui le accuse di apostasia e di venalità, egli osò prorompere in questa catoniana esclamazione: «Io non credo che sia necessario di giustificare la *gloriosa* e incrollabile rettitudine della mia condotta». L'8 di maggio egli ebbe una volazione che oltrepassava le sue speranze. Un mese dopo, parlando pubblicamente intorno al contingente dell'esercito, rievocò la sua vittoria come una rivincita di Sadowa. Il 15 luglio la guerra è già inevitabile. Ollivier annunzia la vigilia di sangue con le testuali parole: «*De ce jour commence pour les ministres mes collègues et moi une grande responsabilité: nous l'acceptons le cœur léger*». Accettava *a cuor leggero* la responsabilità della guerra contro la Prussia. Veramente non fu mai pronunciata più eroica verità, e sembra che nemmeno trent'anni dopo egli abbia capito la gravità dell'avvenimento. Quando s'avvicina alla guerra, cambia l'epigrafe dell'eroica verità con una pretenziosa citazione del suo collega Lamartine: «*Aux armes!* E l'eco ripete lontano: *Aux armes!*» Pare quasi che si diverta a ricordare Gravelotte e Sedan. Ma l'eroica verità torna sul frontispizio del dodicesimo volume con un fiore retorico preso in prestito agli *Annali* di Tacito. «Qual era stato nell'opposizione, tale egli fu poi ch'ebbe raggiunto il potere». Proprio così: il medesimo chiacchierone ingenuo, ottimista e infaticabilmente soddisfatto di sé.

*

Il «cuor leggero» di Ollivier divenne proverbiale, come più tardi dovevano divenir proverbiali i «quattro predoni» di Robilant. Ingiusta comparazione. Il Robilant era veramente un uomo duro ed austero, molto scarsamente esperto di oratorie abilità, ed a cui poteva sfuggire, come infatti sfuggì, uno svarione compromettente. Ma Emilio Ollivier era avvocato e marsigliese: il colmo della facondia e dell'accorgimento. Se sbagliava, sbagliava per incapacità ad intendere i fatti che pretendeva di regolare col suo senno politico. E questa fu la sua colpa suprema: una tenebrosa cecità storica. È vissuto quasi un secolo, assistendo a guerre, a rivoluzioni, a conflitti di razze, a rivolgimenti economici, alla nascita del socialismo ed all'avvento del sindacalismo: è stato contemporaneo di Bismarck e di Cavour, di Thiers e di Gambetta, di Gladstone e di Chamberlain, di Marx e di Sorel. E non ha capito mai nulla.

Che importa se, commissario e funzionario ed araldo della repubblica quarantottesca, egli s'è convertito fino a baciar la mano ad Eugenia Montijo? Non c'è uomo di Stato, fra i più grandi, la cui vita non si possa riepilogare in una catena di apostasie: appunto perché la vita dell'uomo pratico consiste in una successiva modificazione dell'ideale secondo l'imperativo della realtà, modificata a sua volta dall'ideale. Ollivier si difende prolissamente, asserendo e dimostrando che non egli si curvò all'impero, ma l'impero fino a lui; che non il tribuno si genuflesse davanti all'autorità, ma l'autorità divenne liberale, eliminando la necessità del tribunato. Gl'innumerevoli volumi delle sue memorie sono una stracca

e sconnessa, sebben fervorosa nelle intenzioni, apologia di quel secondo impero, che stava per realizzare il regno dei cieli sulla terra, quando, vedi combinazione !, capita Bismarck e te lo stronca sul più bello. «I tempi della perfidia» citiamo, giacché ci siamo, anche l'epigrafe del tredicesimo volume: «i tempi della perfidia s'approssimano. Essi vinceranno con l'astuzia, i miserabili, ed il nobile cuore sarà preso nei loro lacci».

Magra e sconclusionata comparsa conclusionale di un cervello mediocre e di una coscienza fiacca di fronte alla storia ! Oramai tutti sappiamo che Napoleone III non fu quel crudele bandito che alla musa archilochea di Victor Hugo piacque, per comodità retorica, di figurarsi. Sappiamo che quell'uomo fu un nobile ed infelice visionario. Ma la storia non giudica secondo i dettami del buon cuore. Se Napoleone III avesse avuto un cuore meno nobile e umano, ma una mente di saldezza e di genialità sufficienti a costruire un edificio duraturo ed a vincere una grande guerra ; se, invece di regalare alla Francia la costituzione liberale, le avesse regalato l'egemonia europea ed una provincia sul Reno, Ollivier avrebbe fatto bene a tradire la repubblica per mettersi ai servigi di un signore, cui la storia e il destino dicevano di sì. Le opposizioni arbitrarie sono inutili sacrifici, dei quali l'umanità, che vuole le opere e le azioni immediate, regolarmente s'infischia. Ma convertirsi ad una forma di governo, liberale o despotica, crudele o di buon cuore, proprio quando quella forma precipita verso il tramonto, è uno sciagurato contrattempo che rivela un estremo di pochezza mentale. Quando Crispi passò alla monarchia egli obbediva a una saggia ed assennata intuizione dei fatti. Credeva e sapeva che, malgrado l'agitazione mazziniana, l'Italia non sentiva la necessità di una violenta crisi di governo ; e, togliendo il suo nome a un infecondo e pericoloso

arrovellio di partiti, compiva un alto dovere politico e morale. Nella vita pratica sono giudici supremi i fatti. Ollivier fu condannato con tale terribile ferocia che quasi c'induce a pietà. Si convertì all'impero giusto in tempo per firmarne il certificato di decesso.

*

Dopo di lui venne Gambetta. Il quale non era per ingegno gran che superiore ad Emilio Ollivier. Anch'egli avvocato e meridionale, anch'egli partitante, senza gran luce d'idee. Ma gli era infinitamente superiore per rettitudine e per passione. L'acrimonia della sua fede repubblicana gli fece considerare l'impero napoleonico come una vergognosa usurpazione sacra alla vendetta della libertà. Non per scrupolo morale egli si tenne lontano dalle Tuileries, ma per una quasi religiosa convinzione che Napoleone III fosse destinato a scomparire. Così poté diventare glorioso per la liberazione del territorio, mentre il povero Ollivier soggiacque alla calunnia di aver trascinato il suo paese verso l'abisso.

Calunnia. Ed a questo proposito l'autodifesa di Ollivier è perentoria quantunque superflua. È superflua, perché un così piccolo uomo, in così breve tempo di governo, non può essere sospettato di così formidabile errore. Andare in caccia delle responsabilità personali, quando si tratta della guerra franco-prussiana, è come imputare il maltempo ad un governo ladro. L'Ollivier fu complice del disastro, ma nella misura in cui furon complici tutti i francesi, a cominciare dal Gambetta, che per diciott'anni di fila tastò il polso all'impero malato, senza dubitare un attimo solo che fosse malata e pericolante la Francia. «La nostra opinione pubblica è sempre ignorante di ciò che succede oltre i confini; e la

sua sapienza si esaurisce nella ferma fede che la Francia è idolatrata dappertutto». Sembrano parole di un accusatore di Ollivier; e sono parole di Ollivier medesimo.

Quindi quel suo dire e non dire, quel chiacchierare e non pensare tutte le volte che si tratta di questioni veramente serie. Fu incolpato di antipatia contro l'Italia. Anche di questa macchia l'Ollivier si lava; egli vedeva con interesse e con affetto il popolo fratello conquistare i suoi diritti di nazione, ecc., ecc. Ma quale ignoranza nel parlar di cose nostre! Di Lanza e di Sella osa, lui Ollivier, pronunciare questo oltracotante giudizio: «né l'uno né l'altro avevano eloquenza o superiorità di spirito. Guardavano sempre terra terra, ciò che del resto, in politica, non è male». E quale ipocrita circospezione, quando giustifica l'intervento francese in difesa del Papa! «Poiché Roma doveva cadere, non era meglio che cadesse nelle nostre braccia amiche anzi che sotto la stretta feroce del Croato?» Accettava la libertà e l'unità italiane; ma rinnegava frettolosamente la sua simpatia, non appena gli paresse di scorgere qualche nuvola sul predominio della Francia e sull'equilibrio dei partiti in Francia. Giustissime preoccupazioni; ma l'errore teorico di Ollivier come l'errore pratico di Napoleone III fu di non sapersi decidere. O favorire — ma con schiettezza, con continuità, con coerenza — le nazioni che andavano formandosi ai confini nella speranza di farsele amiche; o strozzarle in sul nascere con la certezza di evitare alla Francia rivali pericolosi e beneficati irriconoscenti. Queste tergiversazioni spinsero la Germania alla guerra e costrinsero l'Italia alla neutralità. Ma incolparne Emilio Ollivier non è né generoso né giusto. Che poteva egli fare — egli, consenziente nell'errore — contro una catastrofe provocata da un errore che aveva trovato bell'e fatto ed universalmente diffuso?

*

Non Ollivier solo, né solo Napoleone III, ma tutta la borghesia intellettuale francese, figlia primogenita della Rivoluzione, pensava che, instaurati gli immortali principii dell'89, la pace, l'eguaglianza, la giustizia avrebbero dominato senza sangue il mondo. E la Francia, madre delle nazioni liberate per virtù della sua parola e delle sue armi, avrebbe ottenuto un primato economico e morale e politico, che le nazioni riscattate le avrebbero volentieri largito come un appannaggio di filiale gratitudine.

Emilio Ollivier, quest'apostata proverbiale, ebbe una fede costante. E questa sua fede risale nientemeno al 1848, all'anno ventesimoterzo di sua vita. «Tutto quel che fortifica e ingigantisce la barriera che separa la Francia dalla Russia piace alla nostra politica; *tutto ciò che unisce e consolida la Germania divenuta liberale consolida anche la Francia, e le è vantaggioso e proficuo*». Ed ancora: «La Repubblica rispetta le nazionalità straniere come intende far rispettare la sua, non intraprende guerre di conquista e non impiega le sue forze contro la libertà di nessun popolo». Emilio Ollivier abbandonò più tardi la repubblica, ma non abbandonò giammai la sua fede nel principio di nazionalità. Poté esitare — per considerazioni di politica interna — quando si trattò dell'Italia con Roma capitale, non esitò mai per la Germania. Poco prima della guerra diceva, vantandosi, al corrispondente della *Gazzetta di Colonia:* «Io sono tra i francesi, che possiedono un'intelligenza completa ed intima dell'intensità del movimento tedesco».

Fu dunque la vittima di un pregiudizio ideologico.

Ignorò la realtà viva ed effettuale della storia per seguire una sciocca ma non ignobile chimera. Subì la funesta illusione dietro alla quale, mutati di poco i termini, farnetica molta brava gente nostra contemporanea, fermamente persuasa che la vittoria del proletariato eliminerà le competizioni di nazioni e di razze. Più per un facilone ottimismo che per ciarlatanesimo arrivista, sottopose la ragion di patria alla ragion di parte, la sua coscienza di cittadino francese alle sue ubbie di borghese ideologo. Tale fu il grave ma non ignominioso peccato di quest'uomo esageratamente celebre, che raggiunse onori troppo superiori al suo merito per subire vituperii iniqui ed immeritate calunnie. Fu un segno dei tempi piuttosto che un personaggio storico. Capitato quasi casualmente al governo nel momento in cui scoppiava una tragica crisi, parve un protagonista della storia. Ed era una comparsa, cui né troppa lode conveniva, né eccesso d'infamia. Visse ottantotto anni per governare sette mesi, e, per difendere sette mesi, scrisse quasi un'Enciclopedia. Contro i suoi calunniatori ebbe quasi sempre ragione; ma né egli né i suoi calunniatori compresero la sua vera colpa. Sia pace all'anima sua.

II.

CERCATORI DI DIO.

Un francese, Enrico Bergson, è venuto ad interrompere la serie di quei grandi pensatori tedeschi che per un secolo, da Kant a Nietzsche, avevano spadroneggiato sull'opinione europea. La sua potenza trascende di molto la sfera dell'istituto ov'egli insegna, della lingua nella quale scrive, dei gruppi d'iniziati che possono seguirlo in ogni sottile ambage meditativa. È tradotto in ogni lingua colta, è ascoltato da un pubblico mondano ove non mancano le signore, ispira tutta un'impetuosa scuola filosofica, la *philosophie nouvelle*, e viene addotto come suprema autorità di ogni categoria di novatori, politici ed artistici, pittori e poeti. Il suo libro sull'evoluzione creatrice è stato letto, in Francia e fuori, forse più d'ogni nuovo romanzo. Ma, poiché il Bergson è uomo di vita raccolta e pudica, alieno da intrusioni nella vita pratica, da reclamismi, da scorribande politiche e letterarie, e poiché tra un suo libro e l'altro passa un decennio di penosa maturazione, a nessuno è venuto in mente di ascrivere il suo «successo» a ragioni esteriori, come con malignità non priva di giustificazioni si poteva e si può per altri scrittori. Non si può dire di Bergson che i suoi scritti succedendosi con rapidità vertiginosa diano l'illusione della forza così come i raggi di una ruota, volgendosi velocemente, simulano un cerchio ideale e nascondono le commessure; né si può dire che la gloria, sollecitata da lui con invadenza giornalistica e polemica, gli si conceda per qualche istante. La sua prosa è tersa, luminosa e piana, ma non

spiritosa ed esplosiva come quella di Schopenhauer e di Nietzsche, e neanche un avversario in mala fede oserebbe insinuare ch'essa debba considerarsi sotto una specie letteraria anziché filosofica. La forza di Bergson non va cercata nella superficie, ma nell'intimo senso del suo pensiero.

Ora, quale sia quest'intimo senso non v'è oggi nessuno che non sappia e non possa in poche chiare parole ripetere. Vi è in lui, come in ogni grande pensatore, un nucleo centrale d'ispirazione, un *animo* essenziale, compatto e circolare come un momento lirico, intorno al quale è organizzata la trama dell'osservazione e del ragionamento. Se solo i competenti possono sottoporre a prove persuasive la densità e la resistenza di questa trama, gli uomini comuni, purché non siano volti tutti alle cose della materia, possono però acquistar coscienza dell'animo che è dentro un sistema di filosofia. Anzi non è vera filosofia, è esanime produzione accademica quella che non riesca a suscitare questo doppio ordine di consensi ed, eloquente per gl'iniziati, resti muta per l'umanità. Un pensiero vivo è come una creatura viva, che si manifesta e appare intelligibile anche a chi ne ignori l'anatomia; come una fiamma, che scalda e illumina anche chi non conosca le formule chimiche della combustione. In Bergson l'ardore e la luce sono così evidenti che gli stessi cultori della disciplina lo paragonano a uno scrittore popolarissimo, a Rousseau. Un nuovo Rousseau lo chiama Guido De Ruggiero,[1]) e a Rousseau lo paragona uno scrittore di mente e di preparazione diversissime da quelle del De Ruggiero, Federico Enriques:[2]) «A quel modo che Rousseau andava ricercando uno stato di natura originariamente semplice della società, che sarebbe stato alterato per l'opera artifi-

[1]) *La filosofia contemporanea* (Bari, Laterza, 1912).
[2]) *Scienza e Razionalismo* (Bologna, Zanichelli, 1913).

ciosa dell'arbitrio legislativo, si tratta qui di una rievocazione analoga nel mondo dello spirito umano».

Pare insomma che Bergson riecheggi, estendendone il significato, il grido veemente di Rousseau: O filosofia, quanta pena ti dai per far gretti i cuori e piccoli gli uomini! Come il ginevrino maniaco e mattoide reagiva contro l'orgogliosa sapienza illuministica che in un formulario geometrico disseccava la realtà della vita morale, così il misurato e decoroso professore del Collegio di Francia rode pertinacemente le basi dell'edificio che le scienze positive costruirono nel secolo XIX. Ma, di là da questa simiglianza, quale diversità nel tono e nell'ampiezza della reazione! Per Rousseau si trattava principalmente di instaurare la libertà del cuore e del sentimento, di rompere i vincoli di cui la gretta filosofia del suo tempo gravava l'individuo. L'istinto, gli affetti, la passione volevano affrancarsi da un giogo che non conviene alla mutabile spontaneità della vita spirituale, respirare apertamente, mostrarsi ignudi al sole. Il cuore, l'intuizione, il genio si ribellavano, chiedendo la loro autonomia e lasciando d'altronde che la ragione e l'intelletto dominassero nelle cose di loro pertinenza. Ma i ribelli sono ora diventati imperiosi, e invadono il regno dell'intelletto e della ragione, e non ammettono che questi possano esercitare in alcun luogo dominio altro che d'apparenza. Secondo l'intuizionismo bergsoniano, il mondo, quale ci viene rivelato dalla scienza, non è che una costruzione convenzionale, uno schema creato dalle necessità pratiche e sociali, un idolo della mente. Per accostarci alla verità, dobbiamo sprofondarci nell'intimità della nostra coscienza individuale, udirne le fievoli voci, scorgerne le fugaci sfumature. Allora una realtà, che gli scienziati non sognavano, si apre davanti a noi: meravigliosamente diversa da quella che c'insegnano per farci vivere nel branco della società: tale che nes-

sun linguaggio può esprimerla, nessuna formula logica può includerla. L'universo di Bergson — riassume Antonio Aliotta in un suo bel libro su *La Reazione idealistica contro la scienza* (Palermo, Optima, 1912) — «è un perenne flusso di forme senza direzione determinata, che scorre, fiume senza rive, non si sa da quale sorgente, non si sa verso qual foce, attingendo a un misterioso impulso di creazione, cieco e senza intelligenza, la forza del suo continuo rinnovamento». Ogni attimo è nuovo, ogni apparenza è creazione, nulla si determina secondo necessità in questo fiume eracliteo della vita immortale. Conoscere vuol dire «abbandonarsi alla corrente di tal fiume.... ritirarsi dalla falsa concezione delle cose distinte con linee ben precise nello spazio e ordinate in serie necessaria nel tempo, dal mondo, che solo i nostri bisogni ci hanno falsamente foggiato, nell'intimità della nostra anima profonda per immedesimarci con la stessa attività creatrice». Una contemplazione mistica insomma.

Si capisce che, paragonato a questa inesorabile anarchia fantastica, Rousseau debba sembrare appena appena un *frondeur:* come chi paragonasse un discorso di Mirabeau con l'azione politica dei comunardi. Basta considerare la differenza fra gli artisti ispirati da Rousseau, i romantici, e quelli che si riconnettono alle nuove vedute filosofiche e tentano le catastrofiche stravaganze della poesia senza significato e della pittura indecifrabile: i romantici appaiono convenzionali quasi come i classicheggianti, da cui si distinguono solo per qualche timida velleità di rivolta, proclamata e non realizzata. Ed anche si capisce che gl'italiani, se furono restii al tenue romanticismo di un secolo fa, tanto più siano impenetrabili a questo, che ora con triplicata furia si sfrena. In questo singolare momento, in cui la filosofia contemporanea acquista coscienza storica di sé stessa, ho udito parole italiane di condanna del

bergsonismo e di ciò che gli somiglia da voci che nessuno supporrebbe capaci di cantare in coro: da un matematico come l'Enriques, da un difensore della scienza come l'Aliotta, da uno scolaro di Croce e di Gentile come il De Ruggiero, da un egheliano indipendente come Adriano Tilgher. Per l'Enriques le tendenze moderne «sembrano riflettere un momento di paura o di stanchezza sociale»; per il De Ruggiero «la pretesa forza è in realtà debolezza, malattia». Veramente, che cosa sarebbe un italiano senz'ordine mentale e dominio logico? Fra tante ciance che si dicono intorno ai caratteri della nostra nazione, questa è certo verità: che la nostra missione è di organizzatori, così nel mondo della conoscenza come in quello della pratica e che, ogni qualvolta si scatenano le tempeste romantiche, noi passiamo in seconda linea, perché incapaci di gareggiare in furore con gli altri.

Ma intendere possiamo e dobbiamo ciò che è vivo in cose non nostre appunto per impadronircene e trasformarlo in nostra sostanza secondo modi nostri. A pensarci bene nulla è più facile di quella che suol chiamarsi critica demolitrice e che non viene per solito da malignità come dicono i moralisti, ma dalla torpidezza di uno spirito che non osa tuffarsi nell'esperienza altrui e preferisce assaggiarla cautamente per respingerla, rimanendosi nel mondo tepido e un po' viziato delle sue abitudini. Direbbe il Bergson, fertilissimo escogitatore di metafore efficaci, che è la critica degli abiti bell'e fatti, e la contrapporrebbe a quella che taglia su misura. In realtà, non occorre generalmente un grande sforzo per ridurre il bergsonismo a mal partito. Basta proporgli le questioni che esso non ha mai promesso di risolvere. Basta chiedergli: se è vero che i «bisogni pratici» ci costringono a parlare, a ragionare, a inventare scienze nelle quali poi non dobbiamo credere che fino a un certo punto, se è vero che la

realtà è infinitamente diversa da quella che l'intelligenza costruisce artificialmente, come dobbiamo spiegarci l'origine dell'errore e dell'artificio? Il nucleo del pensiero di Bergson è proprio in questo contrasto. Egli afferma che il bisogno di vivere praticamente, di produrre, di nutrirci ci costringe ad oscurare la nostra vita interiore. «Aggiogati» così traduceva il Papini alcune sue parole fondamentali «aggiogati, come bovi da lavoro, a un cómpito pesante, noi sentiamo il gioco dei nostri muscoli e delle nostre articolazioni, il peso dell'aratro e la resistenza della terra: agire e sapersi agire, entrare in contatto con la realtà e anche viverla, ma solo nella misura in cui interessa il lavoro che si fa e il solco che si apre, ecco la funzione dell'intelligenza umana». Obbligati a scegliere le nostre azioni, a organizzarle per uno scopo, a dominare il nostro volere, a prevedere le conseguenze, spolpiamo e dissanguiamo la realtà, c'illudiamo di spiegare l'ignoto col noto, l'avvenire col passato, e usiamo prepotenza contro la genialità creatrice della vita, traducendone i risultati, sempre originali, misteriosi, istantanei, mutevoli, in gruppetti di cifre cui applicare la regola del tre. Questo è ciò che suol chiamarsi analisi, concetto, intelligenza, scienza. Per raggiungere la verità, si deve obliare la praticità e materialità della vita; uno stato di disinteresse e di libertà deve sostituirsi alla costrizione e alla regola. Allora il genio viene al posto della ragione, l'intuizione succede all'analisi. In questa condizione si trova l'artista, e principalmente il musicista; in questa condizione deve trovarsi il filosofo: «la filosofia non può esser altro che uno sforzo per fondersi di nuovo nel Tutto».

È facile, e non è nemmeno ingiusto, asserire che questo è uno stato d'animo, una nostalgia, un impeto, piuttosto che una filosofia. Donde viene l'errore? quale necessità ci costringe a questa falsificata

e falsificatrice vita pratica? perché quasi tutti gli uomini sono «buoi da lavoro», mentre a pochissimi è consentito di divenire musicisti o metafisici ed anche a questi pochissimi per così poca parte del loro giorno e della loro vita? Il dualismo mistico, in cui Bergson si convelle, non può appagarci finché un'intuizione superiore non ci dica chi sia il carceriere che c'imprigiona, donde emani la nebbia che ci oscura l'anima; e so di non scoprire nuovi mondi, esprimendo, uno fra mille, questa insoddisfazione. Ma ciò che alza Bergson sui suoi critici è la coscienza ch'egli ha della sua incompiutezza: essi, si direbbe trivialmente, sfondano una porta aperta. Modesta egli ha chiamata, senza untuosa ipocrisia, la sua dottrina, e «capace di completarsi e di perfezionarsi». I suoi libri sono pieni di «forse», di «quasi», di approssimazioni, di metafore. Egli non ha una formula totale che investa tutti i problemi; la coscienza moderna della provvisorietà di ogni soluzione è divenuta in lui sincera esperienza di vita; e gran parte della sua affascinante originalità è nella patetica lentezza e indecisione con cui ha trattato i problemi uno alla volta, desiderando d'illuminare e non di cristallizzare. E però non imperversa in contumeliose diatribe, come i falsi sapienti che hanno la verità in un'ampolla a tappo smerigliato; e il tono della sua speculazione è di una nobile e dignitosa malinconia; e il suo bel francese ricorda la soavità e l'energia di Pascal.

Una simile filosofia non è una sfinge con cui si discorra a botta e risposta: bisogna un poco lasciarla dire, con un certo riguardo, e ascoltarla non soltanto in ciò che pretende dire di vero, ma anche in ciò che dice di vivo, non solo in quanto risolve i problemi, ma anche in quanto interroga sé stessa e la vita. Chi è capace di un lungo e intimo colloquio col Bergson, non vi percepirà, come il De Ruggiero pretende, «un senso di vuoto in mezzo alla più

smagliante ricchezza». E che in Italia siamo ancora ben lontani dall'arte in cui eccelle, per esempio, il Windelband nella *Storia della Filosofia:* bellissimo libro, ove l'autore, pur partendo da un preciso punto di vista suo, ha esposto con umana larghezza e con semplice e monda evidenza l'esperienza di pensatori anche remoti da lui. Presso di noi prevale ancora un modo piuttosto arido e litigioso di far la storia. Assai meglio l'Aliotta, che nel suo libro sulla reazione idealistica contro la scienza s'è lasciato ispirare da amorosa e riguardosa curiosità; ma il De Ruggiero fa per i sistemi filosofici quel che un ingegnere per gli edifici di mattone e di pietra, quando ne ricava le cosiddette «sezioni trasversali». Il colore, il peso, il clima psichico della casa non hanno per lui alcuna importanza; e così il De Ruggiero conosce la topografia del labirinto, ha un filo d'Arianna che gli serve a scovare il Minotauro dell'errore, ma non guarda il labirinto, che è poi la cosa più interessante per tutti quelli che si permettono ancora qualche dubbio intorno alle ultime verità. E nel suo libro si ha la prova di un vigoroso, concentrato, volontario temperamento filosofico; ma invano vi si cercherebbe un'esposizione persuasiva di altissimi pensatori, quali sono, malgrado ogni possibile errore, un Windelband e un Blondel, un Bradley e un Bergson.

In Bergson il ragionamento è lacunoso, ma l'ispirazione prima è potente; la dialettica è debole, l'animo essenziale è fortissimo. Non a tutte le domande egli sa rispondere: ma la luce ch'egli ha versata in certi abissi della coscienza è veramente sfolgorante, e l'intensità con cui ha sentito i suoi problemi è grandiosa. Bisognerà andare oltre; ma non si potrà, se non a patto di tener conto della scoperta di Bergson: del contrasto fra la vita interiore e intuitiva e la vita logica e sociale. Si raggiungerà una nuova armonia? Abbiamo parlato di Bergson,

perché di tutti è il più evidente; ma ogni altra fra le grandi correnti del pensiero novissimo gli è affine in quanto prepone il «conosci te stesso» all'esplorazione del mondo fisico e fa prevalere i motivi del sentimento e della vita intima sui comandamenti della ragione. A queste opere, che sono positive e produttive, i nostri critici non sanno opporre che qualche nobile «programma» e il pio desiderio di un pensiero, nel quale siano fatte eque parti alla ragione e al sentimento, alla fantasia e all'intelletto.

Certo, nulla è più sublime del Giove di Otricoli dalla bocca armoniosa e dei bei giovani greci dalla fronte piana e dallo sguardo diritto nell'azzurro. L'anarchia fantastica e l'arrovellamento mistico sono le febbri dell'umanità; ma non si guarisce dalla febbre solo perché sappiamo che è febbre, né si raggiunge l'armonia con un nudo atto di volontà. L'intelletto umano aveva celebrato il suo trionfo verso il declinare del secolo scorso. E il domani fu amaro, perché, in tanto sfarzo di materiale potenza e fra tante spettacolose conquiste sulla natura, la vita interiore era divenuta grama e storta, e degli uomini moderni si poteva dire quel che dei Romani, nella maggior pompa dell'impero, disse San Paolo: che erano «ripieni di cupidigia e di malizia», «insensati, senza affezion naturale, implacabili, spietati». Così son venuti questi filosofi torbidi e sconvolgenti, cercatori di un Dio ignoto, come i mistici di ogni decadenza; e a questo Dio ignoto sono dedicate le loro costruzioni strapiombanti, tempii senza altare e senza culto. Fra tutte le possibilità v'è anche quella che lo scetticismo mistico di Bergson si plachi in Dio, e che nel suo mondo sconquassato, senza causa né legge, ristabilisca l'ordine la Provvidenza. Lo spirito umano ebbe ed avrà momenti più lucidi, aspetti più consolatori; ma questa è, quando c'è, l'anima dei nostri contemporanei.

III.

IL COMMIATO DI MISTRAL.

Più che ottuagenario Federico Mistral pubblicava ancora poesie (*Les Olivades*, Paris, Lemerre, 1912). Pubblicava poesie, ed era poeta: se non impetuoso e sanguigno come nelle opere di giovinezza e di maturità, e specialmente in *Mirella* e nelle *Isole d'oro*, tuttavia chiaro di sguardo e limpido di voce. Anche nel titolo v'era una candida grazia rusticana; egli raccoglieva gli ultimi frutti della sua vita con la letizia un poco più quieta con cui il villano, presentendo il gelo, raccoglie, ultimo frutto della terra stanca, l'oliva umida e nera. «Il tempo che si fa freddo e il mare che si frange — tutto mi dice che l'inverno è arrivato per me — e che io devo, senza indugio, raccogliere le mie olive — e offrirne l'olio vergine all'altare del buon Dio.» Questo semplice e tranquillo congedo è del 1912; le altre poesie furono, per la massima parte, composte fra i settanta e gli ottant'anni. In una, del 1907, la morte che s'avvicina ha un aspetto favoloso e quasi leggiadro, non pensando il poeta alla sua tomba se non per immaginare i conversari dei passanti: «È la tomba del poeta che fece canzoni — per una bella provenzale — che si chiamava Mirella.... — egli abitava a Magliana, — e i vecchi di questa terra — l'hanno visto pei nostri sentieri». In un'altra, senza data, affiora una pungente malinconia senile: la giovinezza è come l'acque di primavera, che gli uc-

celletti vi bevono e l'erbe folli vi si bagnano, ma «quando giunga la vecchiaia, tutte le gioie, ahimè, sono finite», e della vita non resta se non ciò che resta dei torrenti primaverili, un letto arido e sassoso.

Tristezze fugaci, nuvole d'un autunno rivierasco che sembrano non già contrastare alla luce ma adunarla e condensarla quasi facendone un tesoro. Se si tolgono il titolo e questi pochi accenni alla morte, nei quali il pensiero della fine che s'approssima non è né più vasto né più nero di un'ala di rondine che parta, le *Olivades* si manifestano fresche e gioconde come qualsiasi libro mistraliano. Chi ignorasse le date, potrebbe ancora raffigurarsi il poeta di Provenza mentre attendeva all'ultimo suo libro quale molti anni prima lo descriveva con elegante evidenza Gaston Paris: *jeune, riche, aimé, inspiré*. Il vigore del primo impeto può essersi alquanto illanguidito, le olive possono non avere il colore abbagliante delle spighe o il sentore inebriante della vendemmia; ma l'anima e la forma di questa singolare poesia non sono sostanzialmente mutate. Nel 1912, come nel giorno remoto in cui Alfonso Lamartine bandiva la nuova gloria, Federico Mistral era un uomo felice; era, diciamo meglio, l'*uomo felice*, quell'assurda creatura utopistica che anche le novelline popolari dichiaravano irreperibile e che è toccato alla storia letteraria di realizzare un bel giorno, proprio in mezzo al secolo di tutti i tormenti, il decimonono, giusto in un angolo del paese di tutte le convulsioni, la Francia.

Un'unica, semplice idea in una forma liscia, brillante, senza pentimenti, senza scabrosità, senza ingorghi: tale è, nel suo complesso, Mistral. E l'idea è quella della felicità, cantata non già come un sogno, ma come una cosa di tutti i giorni e di tutte le ore, non come un pomo delle Esperidi, ma come un frutto del nostro giardino che cade, maturo, con lieve tonfo, in grembo all'agricoltore che meriggia

nell'ombra. V'è forse un solo poeta che possa ricordarsi accanto al Mistral; un poeta nostro, ma ancora poco letto ed inteso, malgrado le giuste cose che su lui disse il Cesareo. È il siciliano Giovanni Meli. Anch'egli, dopo tanti mai che avevano cercato l'ideale della vita beata nel paradiso terrestre o nella repubblica pastorale degli Arcadi, si guardò intorno e disse: qui o in nessun luogo è l'Arcadia. E celebrò le spiagge e le campagne della Sicilia come se veramente i ruscelli vi scorressero di latte e gli uomini vi fossero degni d'essere invidiati dagl'immortali.

Così Mistral per la Provenza, ch'egli ha amata e goduta con un entusiasmo lirico ove le reminiscenze letterarie e un fanciullesco campanilismo sono fusi in una pasta così omogenea da sfidare ogni critica. Il paradiso terrestre non è da ricercarsi, con vano rimpianto, nel mito greco o nella leggenda biblica, e non occorre che il poeta lo descriva con la nostalgia del Tasso o con la disperazione del Leopardi. E nemmeno è una favolosa immagine di perfezione futura, che debba disamorarci della vita odierna. Non serve invidiare con Rousseau i selvaggi, né costruire in fantasia le città del sole, né muovere in guerra contro le istituzioni della società per porre le fondamenta dell'ideale. Qui, in Provenza, è l'Eden, e l'Utopia ha trovato il suo posto nella carta geografica. Il paese d'Arles e d'Avignone è la terra promessa; il popolo provenzale è il popolo eletto. Il suo passato è tutto d'idillica felicità: «di gioia e di piacere — di danze, di danze — di gioia e di piacere — ne avevan più che di scudi». E la Provenza moderna non è indegna degli antenati: «se tra il mare, la Duranza e il Rodano — si vive bene, Dio lo sa!» Solo un rammarico può conturbare la gioia del poeta: che i provenzali non siano interamente consci di tanta beatitudine, che abbiano dimenticato le loro prerogative di gente prediletta agli

dei dell'Olimpo e al dio dell'Empireo, e si siano messi a contraffare i costumi e a pappagalleggiar la lingua dei francesi. Ma ecco il poeta, Mistral, e i poeti suoi compagni, i *félibres*, che vengono come profeti a ricostruire la coscienza nazionale. Profeti senza rughe e senz'urli; profezie che non hanno sapore di forte agrume. L'arma della riscossa è la pastosa e melliflua lingua del Mezzogiorno; invece di barricate si fanno sonore canzoni georgiche ed amatorie. Ed un bel giorno sorgerà «l'Empèri dóu Soulèu», l'impero del Sole; capitale Arles, donde, in un tripudio di feste, di balli e di corti d'amore, un governo patriarcale distribuirà equamente la felicità alle care terre su cui risplende, dal mar di Catalogna al mar Tirreno, il buon sole mediterraneo e ove suona lou viòi parla rouman».

Pèr d'obro magnifico
S'esmouvié la nacioun
E fasian, pacifico,
Una revoluciouu.

Au grand valèu
Abrant nòstis audàci,
Foundavian dins l'espàci
L'Empèri dóu Soulèu.

Il che vuol dire: scossa da opere magnifiche la nazione si risvegliava, e noi facevamo una rivoluzione pacifica; accendendo le nostre audacie alla grande fiaccola, fondavamo nello spazio l'Impero del Sole.

Si capisce che in Francia, pur così gelosa della sua unità e concentrazione statale, ben pochi abbiano ascoltato con un fremito di terrore questi inni di una singolare rivoluzione coronata di lauro e d'olivo, e che nessuno abbia sentito il bisogno di difendere la *patrie* contro le minacce separatistiche. Escogitando ciò che diranno un giorno i passanti presso la sua tomba, il vecchio Mistral ode uno che

si ferma e commenta: «era un tale — che avevan fatto re di Provenza.... — ma del suo nome i grilli bruni — cantano soli la sopravvivenza». Non mi si accusi d'arbitrio, se dico che in queste parole mi par di sentire una lieve coscienza di squisita ironia, una traccia di beffarda gallicità, ma di quella beffa spirituale e composita che in buon vecchio francese si diceva *narquoise*. In fin dei conti ad Arles e alla Magliana si respira la stessa aria di Tarascona; e l'impero del Sole — forse più fantastico, certo più seducente di quello del Sahara — avrebbe meritato l'entusiasmo di Tartarin.

Era agevole cogliere l'indole essenzialmente letteraria di questo programma e la sostanza tutta francese di questo provenzalismo. Nulla di comune con la poesia medievale di Provenza, e, al contrario, quante connessioni col romanticismo francese dalla natura di Rousseau ai paradisi artificiali di Chateaubriand, dall'estasi un po' melodrammatiche di Lamartine alle sublimi sinfonie pastorali di Victor Hugo! Invano rievoca Mistral i trovadori: «E Melisendo a Tripouli d'Asio — de si troubaire escouto la rumour»; ché non udiamo nel suo canto un'eco della rigida e impacciata voce di Giaufredo Rudel, ma, se mai, un ricordo della larga melodia lamartiniana o una risacca di quell'oceano coloristico e sonoro che folgorò nel *Booz endormi*. E fu detto tante volte, ma sempre a ragione, che non la Provenza impose Mistral a Parigi, sibbene alla Provenza, ove ben pochi lo avrebbero amato e capito, lo impose Parigi, satura della cultura storica da cui Mistral derivava e però capace di apprezzarlo in tutta la sua finezza letteraria. Non per nulla Lamartine inventò e diede a bere che Mistral fosse un contadino poeta, né Mistral si affrettò a smentirlo: anche questa letteratura, e della più capziosa e delicata.

D'altronde, in un'epoca, come la nostra, alessandrina, molta parte di originalità e di potenza poe-

tica suol essere proprio nella finezza letteraria. In Mistral la cultura, alleata con la genialità, ha fatto prodigi. Ricordavamo Giovanni Meli, perché anch'egli, che fece nascere la Sicilia dalla testa di Giove, trasferì nella sua terra l'Arcadia, il Parnaso, l'Olimpo, il paradiso terrestre, e realizzò, con meditata ingenuità, un ideale letterario che pareva già stracco e frusto. Ma quanto più astuto e sottile è lo strumento estetico di Mistral! Non è un dialetto di limiti imprecisi, costretto a snervarsi in una doppia difesa contro il pericolo d'impantanarsi nella volgarità e contro l'altro pericolo di sconfinare nella lingua letteraria comune. È una lingua letteraria, che Mistral, aiutato da pochi amici, ha creata esclusivamente pei suoi bisogni poetici, scegliendo il grosso del vocabolario in un paese, aggiungendo elementi raccolti con industriosa sagacia tutt'intorno, costruendo la grammatica e l'ortografia, impastando la tradizione medievale col fresco uso locale. Agli stranieri questa lingua poteva e doveva suonar popolare, e il sentimento di quest'apparenza ha messo in piena libertà la fantasia fanciullesca del poeta. Giacché in quale lingua colta sarebbe possibile dire che i contadini hanno una vita libera e gioconda, che l'ideale è a portata di mano e consiste nel dormir placidamente ciascuno nel suo giaciglio e nel camminar piano piano «per allungare l'annata», e nel crescere dritto come un albero senza saper nulla, che l'uomo si sente un dio cantando la bella lingua in cui *Prouvenço*, la Provenza, rima con *jouvenço*, la gioventù, e che la Provenza, pur senza danaro e senza esercito, se sapesse utilizzare i suoi nastri, i suoi fiori e la sua bella lingua, diverrebbe per sempre la regina del sole? Le lingue che tutti parliamo e scriviamo sono cariche del dolore, grondano delle lacrime dalla storia, e resisterebbero invincibilmente, dando un suono stridulo e falso, se alcuno volesse forzarle a celebrare l'età dell'oro come cosa nostra,

come cosa degli anni in cui si costruiscono le *Dreadnoughts* e si combattono le battaglie delle classi e delle nazioni.

Il primo segno del genio di Mistral è appunto nell'aver sentito come gli fosse indispensabile una lingua che paresse ingenua e popolare e poi non fosse. Questo suo provenzale non era gravato da nessuna tradizione, salvo quella della luminosa e decorativa poesia trovadorica, e poteva veramente sonare come l'idioma ignoto di un felice popolo arcadico. Ma egli l'aveva ricomposto con tanta sapienza di commessure grammaticali e di dosi lessicali che lo strumento era buono per ogni più sottile intarsio letterario. Guardate, in quest'ultimo volume, *Tremount de Luno*. Vi sono ricordate Nicoletta di Beaucaire, Biancofiore, la gentile Sibilla, la fiera Esclarmonda; vi è ricordata, altra gloria provenzale, Madonna Laura, e il suo nome, proprio come in Petrarca, rima con *aura;* senonché la poesia è scritta nel metro e dev'essere cantata sull'aria di «*Oje Carulì*» di Salvatore di Giacomo. Il liuto e il mandolino: istrumentazione d'un raffinatissimo alessandrinismo di cultura. Guardate, per parlare di un esempio più comprensivo, il cattolicesimo e il paganesimo, la pietà e il sensualismo di Mistral. Egli celebra indifferentemente, voglio dire con eguale candore e verità d'emozione, Venere e i santi, l'Immacolata Concezione ed Eva ignuda: sei bella quando l'adornano le stoffe e le gemme, ma, conclude in uno slancio stupendo di spiritualizzata virilità, «non sei mai così bella — come in gloria — quando trionfi — e senza velo — limpida! tale — come fatale — ti plasmò la mano di Dio.» In un altro poeta, e in un'altra lingua, questo cattolicesimo pagano sarebbe un pasticcio estetico; in Mistral è fusione e verità. Egli non ha avuto bisogno di darne giustificazioni logiche. Era il suo felice temperamento di goditore che aveva bisogno di una cosiffatta religio-

ne. Venere e Cerere gli dànno il paradiso in questa terra, la Madonna gliene promette un altro di là dalla tomba. E così la sua poesia è anche più felice dell'anacreontica e della bucolica classica, su cui correva talvolta in lieve brivido il pensiero dell'Ade. Ci dà una felicità terrena entro il nimbo di una beatitudine celeste, un'armonia di oro nell'oro: anch'essa squisitamente raffinata, supremamente bizantina, quale né una lingua colta, né una lingua veramente popolare, ma solo un idioma artificiale e personale può darci.

Sì, veramente egli era il vecchio re di Provenza, il canuto imperatore dell'Impero del Sole, senza esercito, senza ministri e senza diadochi. L'impero e la sua lingua e il felibrismo lo accompagnarono nella tomba. E già fin d'ora si può cominciare ad intendere quel che fu la sua poesia: l'apice di un diuturno svolgimento letterario, un mirabile e inimitabile fiore di serra. Troppo povera di nostalgia e di senso tragico per gareggiare con creatori che non occorre nemmeno nominare, ma animata da una grazia così soave che talvolta la vita ne pare veramente incantata, come dalla musica di un flauto magico, e quasi costretta ad imitarla. Non ha forza per consolarci nel tormento della vita vera, e tuttavia ci allieta: ha festoni di fiori, bassorilievi argentei, catene di braccia ignude e snelle in danze virginee. Anche in questo volume, se non vi sono i divini canti di *Mirella*, potete leggere *Il dormiglione*, *Nella landa*, *A Eva*, *La ridarella* («noi moriamo ridendo — perché siamo innocenti»): oro nell'oro, limpidi *a solo*, emergenti dal brusìo e dal canto di tutta una primavera.

Ma chi, meglio di lui, potrà ridirci ciò ch'egli veramente è stato? Lo avevano eletto re di Provenza....

Mais de soun noum li grihet brun
Canion soulet la survivençe.

Ma del suo nome i grilli bruni cantano soli l'immortalità. È vero, e non è poco. Ogni buona poesia cambia la faccia del mondo. Non vediamo più gli uomini come si vedevano prima che venisse Shakespeare; Rousseau ci ha fatto alzare gli occhi alle montagne; D'Annunzio ci ha fatto udire dal mare cose che a nessun altro aveva confidate prima. Anche Mistral, per la sua parte, ha rinnovato la terra. V'è ormai qualcosa della sua immortalità, della sua *survivenço*, qualcosa di quell'oro lieve sospeso, nel ritmo con cui ci si manifestano i filari delle viti, nelle vaghe parole inespresse che aggiungiamo al canto della cicala o del grillo.

IV.

MALLARMÉ SVELATO.

Morto corporalmente nel 1898, Stefano Mallarmé cominciò a vivere nella storia quindici anni dopo, nel 1913: non tanto per l'edizione completa delle sue *Poésies* curata dalla *Nouvelle Revue Française* quanto per il volume che all'indagine della sua opera ha consacrato Albert Thibaudet.[1]) Due nomi, questi del Mallarmé e del Thibaudet, che saranno d'ora innanzi inseparabili, come i nomi d'una lingua geroglifica e di colui che ne ha trovato la chiave, di un'Atlantide poetica sommersa e di chi l'ha restituita alla luce. Prosa e poesia di Mallarmé si contengono in cinquecento brevi pagine; presso che doppia — quasi quattrocento grandi pagine fitte — è l'analisi esploratrice del Thibaudet, non frondosa di aneddoti e di facili superfluità erudite, ma tutta contesta d'indagini essenziali e miranti al fondo.

Una meraviglia di critica: tanta è l'imperiale padronanza ch'essa rivela della poesia francese e delle letterature e arti moderne in genere, tanta l'energia del ficcar lo viso in fondo, così ardente eppur così virilmente dominato dai freni dell'intelligenza l'amore per il poeta. I risultati si riassumono in una vittoriosa polemica col Brunetière, col Lanson, con gli altri intenditori d'arte — quasi tutti — che trascurarono il Mallarmé, dichiarandolo incomprensibile. Certo, la sua poesia è oscura, profonda e nebulosa; ma, guardandovi bene addentro, qualche

[1]) *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Etude littéraire (Paris, Editions de la " Nouvelle Revue Française ").

cosa vi si discerne. Diciamo meglio: vi si discerne tutto. Scoperta la preparazione ideale del poeta, illuminate le sue peculiarità nel modo di giustaporre le immagini, di condensare o di sciogliere i nessi grammaticali, di distribuire la punteggiatura, non v'è sua fantasia che non divenga patente. Ormai non sarà più lecito sbarazzarsi di Mallarmé, trattandolo da *fumiste*, da burlone che prendeva in giro il pubblico, o da musicante di sillabe sonore senza nesso.

Sorvoliamo su quello che a prima vista potrebbe parere il paradosso di Thibaudet. Se questo poeta aveva effettivamente qualche cosa da dire, può chiedere un lettore di sofistico buon senso, perché ha lasciato il cómpito alla critica, invece di esprimersi lealmente e direttamente per conto suo? E può continuare, osservando quanto sia pericolosa l'impresa di volgarizzare un poeta oscuro. Giacché, solo finché l'oscurità sia invincibile, l'uomo comune può arrestarsi al limite dell'ombra con tremore e con rispetto, presumendo che il poeta si sia librato in un'atmosfera troppo sublime; ma, non appena la tenebra sia fugata e sia trovata la costruzione dell'oracolo sibillino, un'intelligenza carnosa e prosaica reagisce contro la subdola prepotenza di chi ha voluto farle apparire sideralmente remote cose che alla fin fine erano a portata di mano. E la burla, cacciata dalla porta rientra per la finestra: «potevate parlare più chiaro». Se non che, chi ragiona a questo modo confonde il secco nòcciolo logico di una poesia con le sue irradiazioni luminose e le sue risonanze musicali, e, se fosse coerente, dovrebbe sostituire le chiose dei comentatori alle terzine oscure della *Divina Commedia*.

Non è già che la prosa di Thibaudet sostituisca la poesia di Mallarmé: ci spiana la via ad intenderla e, meglio, a sentirla. Tornando al poeta dopo avere

studiato il critico, si capisce com'egli abbia definitivamente realizzato una fra le estreme aspirazioni del romanticismo. Scriveva, circa cento anni innanzi, Novalis: «Si possono fare racconti senza coesione, ma con una certa associazione delle parti, come i sogni; poesie, che suonino bene e piene di belle parole, ma pure senza significato e senza coesione — tutt'al più con qualche strofa che si possa capire — come frammenti puri di cose diversissime. La poesia potrebbe anche avere tutt'al più un senso allegorico all'ingrosso, ed una efficacia indiretta come la musica» (trad. Prezzolini). E il Thibaudet ha immagini e definizioni acutissime per mostrare in che consista questa coesione associativa e allegorica della poesia di Mallarmé: dice, per esempio, che la sua arte è una sintesi del silenzio e della parola per mezzo dell'allusione, e che il suo modo di pensare può paragonarsi al modo con cui il giocatore di biliardo, per colpire una palla che è in mezzo della tavola, mira verso un angolo.

Così preparati, possiamo leggere, con emozioni complesse e avvolgenti, talune fra le creazioni di Mallarmé che prima credevamo inespugnabili: l'*Après-midi d'un Faune*, o, meglio ancora, quelle sorprendenti quartine che l'autore ha intitolate *Prose pour des Esseintes*. L'oscurità non è disparsa, ma i nostri occhi le si sono assuefatti, e seguono il ritmo del sogno che gravemente se ne sprigiona. Intendiamo come il ricordo d'un lontano amore si armonizzi col ricordo di una suprema volontà d'arte, fallita. Il poeta e la sua donna erravano, contemplando paesaggi stupendi, finché d'improvviso sorse davanti ai loro occhi estatici il reame del sogno, l'isola dell'arte pura:

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de vision
Toute fleur s'étalait plus large
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara.

Immensi fiori splendevano in quest'isola, natante in un'atmosfera ove lo sguardo, allontanato dalle solite visioni della vita comune, penetra con una seconda vista una realtà trascendentale; così grandi, divini fiori che ognuno era circonfuso da un'aureola fulgente, la quale lo isolava dalle promiscuità del solito giardinaggio poetico. Sono le due strofe centrali del breve poema, abbastanza plastiche e articolate, che quasi emergono come una figura fugace dal flutto, come un accenno di melodia aerea o come un lieve, rapido rombo frammezzo allo stormir delle foglie. Poi quel momentaneo *a solo* si sperde di nuovo nel trepido mormorìo degli elementi sentimentali e immaginosi che si rincorrono sfuggendo, orme silenziose sull'erba umida, ritmi di vani echi digradanti, nei quali è velato il senso del racconto: quella volontà dell'arte suprema si spense, quell'isola favolosa sparì. «De lis multiples la tige — grandissait trop pour nos raisons»: quei fiori divini, i fiori azzurri dell'ebbro romanticismo, erano inattingibili al potere umano, e l'onda che batte la costa ripete «que ce pays n'exista pas».

È l'arte poetica dell'ineffabile, il sospiro melodioso della Musa che muore. Il brivido ch'esso ci dà è simile a quello che proviamo, quando affiora sulla nostra coscienza il ricordo di un preciso particolare staccato da un sogno, i cui nessi ci sfuggono. Il suo tessuto è come quello di un tulle inafferrabile, ove brilli qualche rara paglietta d'oro. È una notte nera percorsa, d'improvviso, da una stella filante.

•

Ma chi ha inteso la *Prose pour des Esseintes* ha inteso tutto Mallarmé. La sua opera è il canto del cigno romantico. V'è in lui qualche lucore d'immaginazione bizantina, qualche riflesso di erudizione preziosa, qualche residuo della furibonda e grottesca sensualità di Baudelaire. Ma ciò che è proprio di lui, Mallarmé, ciò che costituisce l'anima della sua tormentosa e disperata attività è questo sentimento dell'impossibilità di esprimersi a parole. Una sublime impotenza, che si contempla e geme. Ricordate — sebbene possa sembrare strano citare Carducci a proposito di Mallarmé — ricordate quei due versi:

> Ahi, fu una nota del poema eterno
> quel ch'io sentivo e picciol verso or è;

ricordate l'atroce fatica di Flaubert davanti alla pagina bianca e quel veridico luogo comune di tanti poeti che han detto: il mio canto migliore è quello che non scrissi mai. In Mallarmé la repugnanza a diminuire la bellezza del sogno nella concretezza delle parole è giunta fino alla conseguenza estrema, alla rinunzia; e la pagina bianca è divenuta per lui allucinante. Ha scritto pochissimo, e, di quel pochissimo, il più allude, direttamente o per simboli, alla sterilità d'un'arte poetica suprema. E l'oscurità, tralasciando tutte le cause accessorie, viene dall'assurda e intransigente volontà di cogliere l'espressione assoluta, senza tara e senza lega, di là dallo spazio, dal tempo, dai fenomeni. Fantasticò di una lingua poetica perfetta e universale, immune dalle deficienze delle singole lingue: una specie di *volapuk* del sublime. E volle che ogni parola delle sue poesie fosse come uno di quei fiori favolosi, circonfusi da un'aureola isolante, affrancata da ogni contatto non solo plebeo, come vuole ogni esteta, ma sociale ed

umano, così da riprodurre in una assoluta nudità senza peccato la prima intuizione, quale s'affaccia, vergine, dalle latèbre dell'anima. Odiando la superficie oratoria e fanfarona, non si contentò di scendere all'intimità della coscienza, ma tentò l'abisso senza fondo dell'incoscienza fin laddove, nella tenebra silenziosa, non è che un brulichìo di occulte possibilità che preannunciano la vita. Fuggendo le pianure grasse dell'arte commerciale, s'alzò verso regioni eteree, ove l'atmosfera è così rarefatta che nessun cuore vivente vi batte. Ma non diciamo che scese in quell'abisso, che salì verso gli spazi astrali. Se questo avvenne egli solo lo seppe; nella sua opera scritta non v'è che il disperato desiderio di staccarsi dalla terra, la folle velleità di sopprimere la natura e di sprigionare lo spirito nell'assoluto.

Un'abbondante biografia sarebbe un buon comento al libro del Thibaudet. Ma anche in questo si leggono qua e là alcune poche parole, che bastano a farci intuire la tragica esperienza di Mallarmé. Egli era — vedete umiltà di mestiere, schiavitù del pane quotidiano gravante su un così aereo slancio — professore d'inglese in una scuola media; ed era un uomo sobrio, misurato, cortese. Viveva da borghese, pensando da semidio. Ma una volta disse a un amico: «non mi è avvenuto un sol giorno di risalire la rue de Rome per recarmi al collegio Rollin senza provare la tentazione acuta, nel traversare il boulevard des Batignolles, di gettarmi dal ponte della ferrovia e di finirla con la vita». *Ogni giorno, tentazione acuta:* sono parole di un uomo che non faceva retorica. E quel suicidio ch'egli non compì una volta per sempre, sopprimendo il suo corpo, lo compì giorno per giorno estenuandosi e annullandosi nello spirito. Ciò che non fu uno stelloncino di cronaca fu una terribile pagina di storia.

Indubbiamente ha ragione il Thibaudet quando afferma che, oltre un certo livello, ogni problema ar-

tistico include un problema morale. Ma vorremmo andare più in là, anche ammettendo che in un certo senso Mallarmé possa chiamarsi, come vuole il suo critico, un eroe. La verità è che ogni grande idea ha in sé la forza e la necessità d'incarnarsi, ogni grande volontà è costretta a misurarsi con la realtà. Non v'è finezza di pudore che resista a un amore gagliardo. Ma appunto l'amore fu fiacco in Mallarmé: l'amore per gli uomini, per la vita, per il mondo. Anche l'amore per l'arte, staremmo per dire, che egli adorò come un amante mistico adora la sua donna, guardandola di lontano e lasciandola intatta. Si dissecò nella campana di cristallo del suo egoismo estetico, che era quello di Flaubert, ma portato all'ennesima potenza. Giacché per Flaubert i capolavori sono *bêtes;* hanno l'aria tranquilla, come le produzioni della natura, come i grandi animali e le montagne; e Mallarmé, spingendosi più oltre, volle che i capolavori somigliassero a sfingi scolpite di segni cabalistici. Il suo errore, se errore può chiamarsi una così gigantesca e commovente follia, fu nel credere che lì dov'è superficie non sia intensità e che la chiarezza escluda necessariamente la profondità. Ma un genuino capolavoro poetico, sebbene l'ultimo suo segreto rimanga inafferrabile, irradia tanta luce che anche gli umili ne ricevono un riflesso; e l'oscurissimo Dante fu ed è, per tante ragioni, un poeta nazionale e a volte popolare; e poeta di pubbliche festività fu l'astruso Pindaro. Allo stesso modo, sebbene nessuno abbia esplorato il centro del sole, tutti viviamo del calore che emana da una sorgente inarrivabile.

Non importa a che proposito, il Thibaudet cita alcuni versi di Victor Hugo:

Ce siècle est grand et fort, un noble instinct le mène.
Partout on voit marcher l'idée en mission,
Et le bruit du travail plein de parole humaine
Se mêle au chant divin de la création.

Fanfara militante in paragone delle armonie pitagoriche che Mallarmé udiva? piccoli versi in paragone alle note del poema eterno? Forse. Ma non è colpa di nessuno, se la nostra incorreggibile «volontà di vivere» ci fa talvolta sussultare a una musica di piazza, e se gli accordi divini, che a Mallarmé confidarono le costellazioni senza ch'egli potesse comunicarcene altro che un angoscioso presentimento, si sciolsero, con la sua carne mortale, nella tomba.

V.

ARTURO RIMBAUD.

Giovanni-Arturo Rimbaud, nato a Charleville nel 1854, morto a Marsiglia nel 1891, fu poeta in un brevissimo periodo della sua breve vita: fra i quindici e i diciannove anni. Ridotta a queste rozze cifre, la sua biografia somiglia a quella di tanta umanità moderna: ché sono centinaia di migliaia gli adolescenti poeti, i quali, spento quel momentaneo focherello, si ricorderanno poi, nelle pause della vita pratica e attiva, senza nostalgia e senza rimpianto, dei sonetti di collegio. Ma Rimbaud non era di questa folla. La sua precocità, unica forse nella storia di ogni poesia se si toglie il caso di Chatterton, fu inquietante come quella di cui narrano gli antropologi a proposito di certi degenerati, o stupefacente come quella di cui dicono le leggende dei santi. Dapprima egli modula il suo canto sul ritmo di Baudelaire, ma con grandi slanci che sembrano preannunciare una prodigiosa personalità. E in questi tre anni abbiamo la pornografia satanica della *Venere Anadiomene*, la corusca fantasticheria del *Bateau ivre* che senza ciurma naviga nei mari tropicali, le energiche declamazioni di stampo vittorughiano sulle disfatte della patria, l'attonita contemplazione, anch'essa vittorughiana nel fondo, dei monelli miserabili innanzi alla bottega del fornaio, la querula violinata delle *Chercheuses de poux*, ove, mentre il fanciullo vagabondo è curato dalle dolci mani di due donne benefiche,

voilà que monte en lui le vin de la paresse,
soupir d'harmonica qui pourrait délivrer.

Ma il tirocinio è finito quando Rimbaud non ha nemmeno compiuto i diciassette anni. Immediatamente egli rompe gli arnesi del mestiere, fracassa le prigioni metriche e gli schemi sintattici; ed ecco che nel 1872 e nel 1873 la sua poesia sgorga in una grave pasta incandescente. Sono quei brevi componimenti, per la massima parte in prosa ellittica, improvvisi bagliori di fantasie trascendentali, che vanno sotto il titolo di *Illuminations*. E ormai la carriera è compiuta; nel 1873 Rimbaud non ancora diciannovenne scrive, come un poeta ottuagenario, la sua autobiografia critica, che è *una stagione in inferno;* e abbandona per sempre l'arte.

Il che non può voler dire che abbia cessato di essere, nella vita pratica, ispirato dall'arte. La fantasia, ch'era stata finora il regno della sua contemplazione, divenne il campo della sua azione. Vagabondo, miserabile, avventuriere, affarista, esploratore, non v'è pericolo ch'egli abbia a stagnare nella mediocrità: un istinto veramente titanico lo fa sempre balzare verso i fastigi dell'assurdo o del tragico. L'amicizia letteraria con Verlaine era finita con una revolverata; la sua ansietà d'azione si protende verso il più inebriante dei fantasmi romantici: l'esplorazione del continente nero. Non si capisce Rimbaud mercante e viaggiatore, se non si ripensa alla nostalgia esotica che fiorisce la letteratura francese dai tempi, per lo meno, di Bernardin de Saint-Pierre e di Chateaubriand, e allo stesso *Bateau ivre* del nostro poeta, che, d'altronde, fu scritto parecchi anni dopo i *Poèmes Barbares* di Leconte de Lisle e moltissimi anni dopo la *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge. Lo splendore delle terre misteriose sostituiva l'Arcadia favoleggiata, e l'umanità primitiva pareva offrire le condizioni opportune per un libero e armonioso svolgimento delle attività che la vecchia Europa soffoca. Non mancano analogie nella nostra letteratura: il disdegno dell'arte, del piccio-

letto verso, e il desiderio dell'azione pateticamente espressi nell'*Idillio maremmano* di Carducci preparano l'irruzione di Corrado Brando. Né mancano in Italia uomini, che, lasciate di buon'ora le sudate carte, cercano in Africa la pienezza di sé stessi: come Rimbaud.

Inguaribilmente poeta, Rimbaud non fondò un impero come Cecil Rhodes; né gli bastò disertare il mondo ideale dell'arte per costituire un nuovo ordine morale, come riuscì a Ignazio di Loyola, poi ch'ebbe smesso di leggere romanzi cavallereschi. Rimase donchisciottesco. Tentò, stentò, visse per brev'ora, patì, soccombette. Scrisse lettere stupende, nelle quali trepida a volte l'elegiaca nostalgia del focolare; pensò di mandare articoli al *Temps* e al *Figaro* (che è pure letteratura); ammalatosi di strapazzi, sofferse nobilmente un lungo e atroce martirio, del quale morì, trentasettenne, in un ospedale di Marsiglia. Il titano s'era riconciliato con la Chiesa, e morì coi sacramenti. Ma — fedele, suo malgrado, alla poesia — nell'agonia sognava «volontariamente», e combinava «con arte» i ricordi africani.

Sette anni dopo, le opere poetiche di Rimbaud furono raccolte, per cura di Paterne Berrichon, in un volume edito dal Mercure de France. Più tardi, lo stesso Mercure le ha ripubblicate in altra e più bella edizione, cui premise alcune calde parole Paul Claudel. È il momento di Arthur Rimbaud: esaltato come un santo dai moralisti neocattolici, come un classico da una folla di critici.

*

Fra le due esaltazioni preferisco la prima. Acceso da un superbo istinto, Rimbaud evitò le bassure del riposo; fu esperto dei vizii umani e del valore; co-

nobbe le frenesie fantastiche, l'aridità infernale dell'azione senza speranza, la miseria, il delirio, il ferro chirurgico; ebbe l'ambizione e la rinunzia, il genio e la sterilità; bestemmiò e pregò. V'è in questa intensa e terribile esperienza morale assai più di quanto solitamente occorra per una di quelle beatificazioni laiche, di cui il nostro secolo si compiace.

Ma, prima di accettare la canonizzazione artistica, vorremmo interrogare lo stesso Rimbaud. È noto ch'egli fece stampare solo l'ultima delle sue opere, *Une saison en enfer*, e che ne distrusse l'edizione: tutte l'altre cose sue furono pubblicate a sua insaputa, o postume. È anche noto che, quando gli parlavano delle sue poesie, rispondeva invariabilmente: «assurdo! ridicolo! disgustante!» Questo vorrebbe dir poco. Ma qualcosa deve voler dire ciò che Rimbaud pensa di sé stesso nella *Saison en enfer:* tanto più se è vero, come il Claudel afferma, che in quest'opera il poeta ha raggiunto la piena padronanza della sua arte. Non è possibile dunque negare ogni autorità alle idee critiche che il Rimbaud ha espresse su sé medesimo, nel suo capolavoro.

Ebbene, in questa autobiografia Rimbaud respinge severamente non solo e non tanto la poesia in genere, quanto la sua propria poesia in ispecie. Delle opere anteriori discorre con sarcasmo: «m'illudevo di trovare un verbo poetico accessibile, un giorno o l'altro, a tutti i sensi.... scrivevo dei silenzi, delle notti, notavo l'inesprimibile, fissavo le vertigini.... finii per trovare sacro il disordine del mio spirito». Ma la sua autocritica è severissima anche per ciò che scrive in quel momento. In un episodio della *Saison en enfer* — lo sposo infernale: materia d'amore colpevole, dantesca, demussettiana, byroniana, sciolta in un amalgama tremulo e inconsistente — è la protagonista che dice: «Je ne sais même plus parler». Ma molte pagine dopo è proprio il poeta che fa di

sé questa confessione disperata: *Je ne sais plus parler*.

E questo motivo, più o meno appariscente, ricorre quasi senza interruzione negli scritti su cui i critici fondano la sua gloria di poeta perfetto e compiuto. Una delle *Illuminations*, *Parade*, finisce con queste parole: «io solo ho la chiave di questa parata selvaggia»; che vale quanto dire: non è poesia, perché la poesia comincia laddove il poeta crede di comunicare l'animo suo anche a una ristrettissima *élite* di spiriti fraterni. In un'altra illuminazione (*Felicità*) il poeta s'interrompe per gemere: «Que comprendre à ma parole? il fait qu'elle fuie et vole!» Chi riflette con acuta pazienza, finisce invece per intendere, per ricostruire approssimativamente l'immagine che svolazzava nell'animo del poeta, sfuggendo ai suoi stanchi tentativi di afferrarla e di fissarla. Ma, curioso a dirsi, quando ritroviamo quella medesima poesiola nella *Saison en enfer*, ci accorgiamo che i due versetti disperati sono saltati via. Come mai? il Rimbaud ha rielaborato la breve composizione, e l'ha in parte chiarificata: gli parve allora fuori posto quella placida e sgomenta confessione d'impotenza. Ma quasi tutte le pagine della *Saison en enfer*, che riprendono motivi già trattati nelle *Illuminations*, dànno motivo a osservazioni consimili. Per esempio, l'*Eternité* (mirabile, intellettualmente, per il colpo di genio con cui il diciassettenne precorre alla filosofia e alla poesia di Nietzsche), comincia, nella prima redazione, con questi versi:

Elle est retrouvée.
Quoi? L'Eternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.

A me pare probabile che il poeta abbia voluto dire *alliée* e non abbia saputo costringere questa parola

nel ritmo: donde l'espressione fiacca e insufficiente. La seconda redazione corregge:

C'est la mer mêlée
Au soleil.

E questa è l'espressione giusta e chiara.

Ma a questo punto gli entusiasti a ogni costo debbono trovarsi in un impiccio. Vogliono essi dire che la prima espressione è la bella e la seconda la brutta, contraddicendo alla loro stessa tesi, secondo la quale Rimbaud ha raggiunto nell'ultima opera la vertiginosa altezza dell'assoluto? ovvero vogliono ammettere che vi sia un'utile correzione e un progresso? In questo caso, però, dovrebbero ascoltare con una certa pazienza e senza troppi disdegni chi dice che, anche correggendo, il Rimbaud restava remoto dalla perfezione e che hanno qualche valore le tormentose confessioni d'incapacità, ch'egli inseriva nel racconto della sua rinunzia alla poesia.

Io spero che al posto dei biografi mistici e dei critici apologeti venga uno studioso cauto, amoroso, minuto, e faccia per Rimbaud quello che il Thibaudet fece egregiamente per Mallarmé, scomponendolo nei suoi elementi e interpretandolo rigo per rigo. Questa analisi non vorrebbe né potrebbe già negare che Rimbaud fosse un fanciullo di genio; verità indubitabile e continuamente presupposta da queste mie osservazioni, le quali tendono solo a equilibrare l'eccesso di chi vorrebbe ricondurre l'Italia a una servitù di stupefatta ammirazione verso l'ultima moda di Parigi. Ma mostrerebbe in che precisamente consistesse la degenerazione di quel genio.

Come Mallarmé, per voler mantenere il sogno poetico del tutto immune da ogni contatto con la vita quotidiana e da ogni contaminazione logica, giunse all'enigmatico e ben presto al silenzio, così Rimbaud, invasato dal furore di sublimare in poesia tutta in-

tera la vita quotidiana, dovette anch'egli, per diversa via, giungere al silenzio («point de cantiques.... dure nuit!») e soffocare in sé stesso i suoi canti più belli, quelli che non poté mai scrivere. L'uno voleva che il suo sogno fosse tutto immateriale, senz'ombra; l'altro voleva che anche l'ombra, il sogno, assumesse la materiale consistenza della realtà. Erano tendenze romantiche vecchie di un secolo; ma Mallarmé e Rimbaud ebbero il merito di portarle fino a un'estrema e catastrofica congruenza. Grandiose, irripetibili esperienze; tali da suscitare una commozione profonda. Purché non si cada nell'equivoco di trasfigurare questa commozione che è biografica e storica, in cospetto di sorti tragiche cui fu anche negata la consolazione del canto, in una commozione estetica, volta all'idolatria di una poesia muta, di un'arte suicida.

*

Fra le *Illuminazioni* di Rimbaud ve n'è una intitolata *Aube*. Il poeta sogna d'inseguire l'alba estiva, di raggiungerla, di abbracciarla. Bel movimento fantastico, svolto in una serie d'immagini, taluna delle quali ha veramente una tremula oscillazione mattutina, un timido e freddoloso chiarore crepuscolare. Ma con quale programmatico, e quasi liceale imbarazzo è annunziato il «tema» della poesia! *J'ai embrassé l'aube d'été*. E con quanta titubanza, con quale scrupolo logico tiene a farci sapere che ciò che dice non è vero, che è proprio un sogno! Già chiama l'alba *la déesse* (mitologia di scuola), e alla fine, per farci sapere che era un sogno, conclude: «al risveglio, era mezzogiorno». Anche in altre poesie v'è lo stesso errore: parla, per esempio, di fiori polari, e aggiunge fra parentesi: *elles n'existent pas* (proprio come i gigli giganteschi di cui poetava Mal-

larmé). Non esistono. Non gli basta che esistano nella sua fantasia: poiché, secondo le esigenze di questa nevrosi, vita e poesia, sogno e realtà dovrebber'essere tutt'uno. Perciò il poeta non può creare: appena ha cominciato, va alla finestra ad affacciarsi, per vedere se proprio è vero quel che gli passava per la testa. E si capisce che in questo senso non è vero.

Pochi anni dopo apparve il libro d'*Alcione*, di Gabriele d'Annunzio. Fra l'altro, v'era una poesia intitolata *Stabat nuda aestas*. Non è l'alba d'estate, è l'estate, senz'altro. Il poeta la scorge, l'insegue, la raggiunge. Non l'abbraccia, no: ché arrivare fino ad abbracciare l'alba o l'estate è un abuso realistico, di effetto puerilmente mitologico o grossolanamente ironico. Ma, insomma, il motivo iniziale è affine a quello del Rimbaud. Se non che, non ritroviamo in D'Annunzio il tema del componimento. Si entra subito in *medias res:*

Primamente intravidi il suo piè stretto

E non importa nulla al poeta di dirci che era un sogno. Che sogno! è realtà, la realtà del poeta, il fantasma pieno, autonomo, obbiettivo, vivente per sé stesso, consegnato all'eternità.

Distesa cadde tra le sabbie e l'acque,
Il ponente schiumò nei suoi capegli,
Immensa apparve, immensa nudità.

E gli elementi descrittivi non ballonzolano a caso, come quattro noci in un sacco, ma sono composti in una immensa architettura. Bisogna leggere quelle tre strofe, con quel passaggio dal tremore ferrigno della pineta all'argento opaco degli ulivi e alla spuma bianca del mare, bisogna imparare a memoria questo capolavoro per imparare a distinguere tra la poesia e lo spasimo, fra la potenza dello spirito e il supplizio di Tantalo.

È superfluo dire che non mi dispiace se a qualcuno parrò volgare: la salute ha quest'inconveniente. Appunto perché son sano, mi diverto alla critica di Claudel, il quale, per esaltare la *Saison en enfer*, dice che «il pensiero» non vi procede per sviluppi logici, ma per disegni melodici. La logica — impariamo — è dunque esiziale al pensiero. E, per esaltare le *Illuminations*, dice che «il poeta non trova più espressione cercando le parole, ma mettendosi in uno stato di silenzio e lasciando passare su sé medesimo la natura». La poesia — impariamo — non è dunque espressione, ma silenzio; non è attività e vita, ma passività e morte.

Mi diverto, e non mi lascio traviare. E mi ricordo che, conforme a etimologia e a verità, poetare significa esprimere, creare: — fare.

VI.

PAUL CLAUDEL.

Paul Claudel è un altro duca e maestro della nostra gioventù letteraria, immutabilmente francesizzante. Parecchi si disputano l'onore della scoperta; sebbene, a quel che desumo da alcuni coscienziosi paralleli di Gustavo Botta, abbia forse preceduto tutti Gabriele d'Annunzio. Ma la prima pubblica diffusione della sua rinomanza s'è avuta nel 1912, essendosi pubblicato in versione italiana un dramma giovanile del Claudel, *Partage de Midi*: mistero d'amore e di morte in paesaggio cinese e in tempo d'insurrezione xenofoba; proclama di spiritualismo, il cui strumento d'espressione è una sensualità bacchica; redazione scenica d'una travolgente ispirazione lirica che sopraffà ogni immagine di realtà. Qualche conoscitore della Francia tenta di porre argine al dilagare della nuova «moda», asserendo che, se otto o dieci anni fa, molti sperarono di salutare in Paul Claudel un grande poeta, la sua fortuna declinò subito dopo rapidamente. Ma il traduttore, Piero Jahier, contesta l'esattezza di queste affermazióni, e ci fa sapere che anche in Germania si fa omaggio a questa gloria che sorge e che fra poco i drammi del Claudel saranno recitati nei teatri.

Drammatica è in massima parte l'opera di Paul Claudel, ma di drammi che senza alcun dubbio non furono pensati per i teatri dell'epoca nostra e per i mezzi di cui essi dispongono. Nell'*Echange* Louis Laine, un giovane magro e robusto, dai capelli neri

e dalla pelle abbronzata, esce dal mare e si asciuga il corpo con l'erba della riva. Nel terz'atto della *Jeune fille Violaine* c'è una pausa di «parecchie ore», durante la quale il fuoco si spenge a poco a poco e l'oscurità si fa completa, vedendosi appena un po' di brace rossa e non udendosi altro che lo strepito regolare del vento e della pioggia. Nell'ultimo atto del *Partage de Midi* la protagonista «entra, erra senza far rumore attraverso la stanza.... Poi esce, eccola giù, nell'ufficio, nella stanza da pranzo, dappertutto come uno che fruga e cerca la padrona della casa deserta».

Misteri drammatici, dunque, sacre rappresentazioni per gli occhi della mente e non per quelli del volto. Sono ambigui fra la realtà e il sogno, o, per meglio dire, hanno quella realtà grottesca e contradditoria del sogno, ove certi minuti particolari auditivi o visivi sono impressi con una intensità ossessionante, mentre la congruenza dei sentimenti si sfascia e il tessuto delle cause e degli effetti si scompone. Sono anche ambigui tra la prosa e il verso: scritti in serie di sillabe percosse da accentuazioni multiple e robuste che non si lasciano ridurre sotto una regola. Talvolta il «verso» di Claudel è lungo tre righi di stampa; tal'altra si raccorcia in un moncherino; una madre imbarazzata pel contegno della figlia esclama: O — tête (*o* nel primo rigo e *tête* nel secondo). Si ripensa al verso ondeggiante di Emile Verhaeren; ma Claudel ignora sempre la rima. Si ripensa anche alla prosa poetica dei drammi di Maurizio Maeterlinck; se non che Maeterlinck tien molto a stampare come fossero prosa i suoi versi che spesso son tagliati su misura giusta come quelli di Rostand, mentre Claudel tiene altrettanto a stampare come fossero versi, con tanto d'iniziale maiuscola, questi ritagli di una prosa solenne e sonora, spezzandoli secondo una legge che è troppo di là dall'intelligenza comune, se non è la legge

dittatoria del capriccio. So di dovere arrossire in cospetto dei novatori; ma io temo che questo stile, ben lungi dal significare qualcosa di superiore alla poesia, sia il materiale stesso della poesia, grezzo ancora e non dirozzato, presentato così com'è da un artista cui manca la forza suprema di sceverare esattamente l'oro dalla ganga.

Claudel è perpetuamente sublime. Forse per questo, o fors'anche perché ha tradotto in francese l'*Agamennone*, l'hanno paragonato ad Eschilo. I suoi personaggi non mormorano la lingua a fior di labbra del subcosciente, la lingua trepida, tepida, soffice, leggermente viziata delle spirituali larve maeterlinckiane, ma cantano o vociferano con bocca rotonda. E come se parlassero da cave maschere a moltitudini tremende. Possono ricordare, se così piace, Eschilo; ma possono anche ricordare Victor Hugo. È vero che non s'esprimono per antitesi, sibbene per fraseggiamenti successivi, di cui ognuno è, nel dire la medesima cosa, più intenso del precedente, finché il poeta, esausto, si ferma. Ne vengono turbinosi vortici di parole, in fondo ai quali può essere anche il vuoto, ma un tragico vuoto grandioso. Si affannano e si sbracciano come profeti non creduti; e infatti insegnano dottrine cui gli uomini moderni o non prestan fede o non conformano le loro azioni. Insegnano, i drammi di Claudel, che la salvezza dell'umanità è nella disciplina e nel sacrificio, non nel godimento e nel danaro; e fin qui tutti gli ascoltatori sono, teoricamente, d'accordo. E insegnano anche che la salvezza dell'umanità è nel popolo eletto, nella Francia; e che la salvezza della Francia è nella chiesa cattolica e nel legittimo re.

I drammi che hanno suscitato maggiore concordia di ammirazione sono l'*Echange*, la *Ville* e l'*Otage*. Fermiamoci un poco sull'*Otage*, che è fra i più recenti (Paris, édition de la "Nouvelle Revue Française", 1911), ed

è anche senza paragone il più bello ed il più facilmente accessibile a un gusto non molto esercitato in raffinate stravaganze.

*

È un dramma storico, del periodo napoleonico; ma il «dato storico» da cui si muove è tale che occorre darne notizia ai lettori. Della nobilissima famiglia dei Coûfontaine e Dormant non restavano ormai che due superstiti: il visconte Giorgio e la sua cugina Sygne. Il boia aveva ucciso i genitori dell'uno e dell'altra. Giorgio viveva esule, lavorando alla causa della restaurazione: Sygne ricostituiva penosamente la fortuna degli antenati, dispersa dalle persecuzioni e dalle confische. Or ecco che, al principio del dramma, l'esule appare nella deserta badia, ove vigila lo spirito della cugina. Egli ha scoperto che sua moglie era l'amante del Delfino. Ora è morta la moglie, morti sono i due figliuoli. I due Coûfontaine stanno, l'uno di fronte all'altra, come i due soli scampati da un naufragio annichilante; e nella notte tempestosa si scambiano una solenne promessa di nozze.

Ma non sono essi soli nella vasta, tragica dimora: di là da una porta segreta v'è un terzo personaggio, l'*ôtage*. È il papa Pio VII. Tutti lo credono prigioniero di Napoleone a Fontainebleau, mentre il despota è a Mosca, come tutti credono Giorgio Coûfontaine in Inghilterra. Ma il profugo, con una favolosa audacia da moschettiere, è ritornato in Francia, ha sottratto il papa all'imperiale vigilanza, e lo ha rapito con sé. Pio VII è ormai nelle sue mani; e queste mani lo condurranno in Inghilterra. L'avventuriero côrso non ha più quest'ostaggio della volontà divina in sua balìa; l'ostaggio è caduto in potere dei realisti, e il Signore Iddio può decidere nella

sua libertà. «Signore Iddio», dice il signor di Coûfontaine, «se Voi esistete, come Sygne afferma, io Vi porto quest'innocente che s'addormenta nelle Vostre braccia. Non è più il caso di restar nascosto; si tratta di Voi, ed io Vi ho forzato a comparire». Poiché insomma il divino ostaggio è passato dall'una all'altra parte, l'equilibrio è ristabilito, e la volontà di Dio, direttamente chiamata in causa, non tarderà a manifestare se sia dalla parte di Napoleone I o dalla parte di Luigi XVIII. (Non perché sua moglie sia stata amante del Delfino, il signor di Coûfontaine ha mutato di volontà e di principii).

Egli ha dunque sfidato Iddio, da pari a pari, ed ha bestemmiato vaneggiando di tenerlo prigioniero. La grandezza della concezione claudelliana è nella taciturna ira di Dio che, evadendo dalla stolta prigione, fulmina il carceriere, e incammina l'umanità per vie sue misteriose, trascurando il dilemma che gli veniva imposto. L'abitazione di Sygne è nella prefettura della Marne; prefetto della Marne è il barone Toussaint Turelure, barone dell'impero, ma uomo di nascita plebea, venuto su per ferocie ed assassinii e rapine, zoppo del corpo e vile nell'anima. Abilissima spia, egli ha saputo del ritorno di Giorgio e del rapimento di Pio VII; ma, invece di perseguire il colpevole, come nel peggior dei casi avrebbe supposto il Coûfontaine (e sarebbe stata rovina per lui, ma scandalo obbrobrioso e catastrofico per l'impero), medita un'azione più sottile. Teso com'è tutto verso il suo proprio accrescimento, egli salverà Coûfontaine e sopirà lo scandalo: ma sposerà Sygne, ed entrerà padrone nella casa illustre di cui sua madre fu serva. Il dilemma ch'egli propone alla fanciulla, da cui si sa spregiato e detestato, è di gran lunga più effettuale di quello che l'ingenuo Coûfontaine proponeva a Dio: o sposare il barone Turelure e salvare il cugino ed il papa; o, rifiutando le nozze, dar nelle mani del plebeo sanguinario l'uno e l'al-

tro. Entro due ore. In una grande scena, ove si ripete il conflitto fra amore e dovere che ispirò il gran Corneille, il curato Badilon persuade la sua devota Sygne a fare l'olocausto di sé, cedendo alle voglie del barone Turelure per salvare colui che rappresenta Dio sulla terra.

Ora (terzo atto) Sygne è la baronessa Turelure, ed ha avuto un figliuolo che oggi stesso sarà battezzato. Il barone Turelure è ormai prefetto della Senna, e comanda su Parigi assediata dal pretendente e dagli eserciti d'Europa alleati. Ancora Napoleone non è vinto; ma Turelure ha già meditato il tradimento. Egli aprirà le porte di Parigi, purché Luigi XVIII giuri la costituzione e purché a lui, Turelure, vengano i beni, i titoli, i diritti dei Coûfontaine. Giorgio di Coûfontaine è il plenipotenziario incaricato dai sovrani delle trattative di resa; Sygne, che finalmente rivedrà colui ch'ella ha tradito per salvare Dio, è la plenipotenziaria incaricata dal comandante di Parigi. Il duplice trattato, privato e pubblico, è fatto perfetto dalla firma di Coûfontaine; ma che valore ha ormai per lui la vita, ora che il suo re, per salire al trono, deve giurare ossequio alle leggi della plebe? Non questo egli aveva chiesto a Dio; e Dio gli aveva tolto la sua donna, e gli aveva dato in cambio un finto re. L'aveva tradito e burlato, ferocemente. Ed egli, ormai libero d'ogni dovere, si farà giustizia da sé: almeno ucciderà Turelure. Parte un colpo dal vano della finestra; ma Sygne s'è precipitata frammezzo, e stramazza al suolo; e Turelure, incolume, ha avuto tempo di armarsí e di freddare il Coûfontaine. Che cosa è avvenuto? Ha voluto Sygne salvare il marito, sebbene lo odii, sacrificarsi a lui come già s'è sacrificata a Dio, e morir santa? Così pensa il curato Badilon, chiamato ad assisterla negli ultimi istanti; ma la morente ha ancora tanta forza da comunicargli con qualche rotta parola, con qualche impercettibile contrazione

delle labbra, la verità. No: essa non ha voluto sacrificarsi al marito. Gli ha voluto strappare la bella morte, di cui non era degno; l'ha voluta per sé; è suicida. Gli perdona almeno? non gli perdona. Non vuole nemmeno vedere il bambino. Muore in una placida e ostinata bestemmia. E il corpo di Giorgio viene steso accanto al suo, finalmente congiunti dalla morte; e restano i due cadaveri, quasi simboli dell'ideale spento, nella stessa sala ove entrano il re d'Inghilterra, il re di Prussia, l'imperatore d'Austria, l'imperatore di Russia, il nunzio del Papa; ove Luigi XVIII prende possesso di Parigi e conferisce il titolo di conte al vittorioso Turelure.

L'iniquo trionfa sulla terra; e nulla di ciò che gli uomini sognavano o volevano diventa realtà, perché le vie della Provvidenza sono imperscrutabili e non v'è guerriero così forte ed audace che possa impadronirsi di un ostaggio del Signore. Perciò non bisogna resistere al male, se non esercitando ciascheduno la sua umile virtù; e la salvezza del mondo non sarà data dal gesto imperioso di un eroe, ma da una volontà suprema che ci sfugge. Questa catastrofe ha certo un senso non indegno di un grande tragico; e di grande tragedia è quella quasi costante imparzialità verso i vincitori ed i vinti, quel sentimento della necessità del male. Ne sono nate alcune personificazioni vigorose, come quella di Turelure che ricorda quasi i giganti balzacchiani di *Ménage de garçon* o della *Ténébreuse affaire;* e anche alcune situazioni di altissimo stile, come la scena fra Consfontaine e Pio VII, la scena fra Sygne e Turelure, le scene fra Sygne e il curato Badilon. Tuttavia non si può negare che al terz'atto un sentimento d'inquietudine comincia a insinuarsi nell'animo nostro, e nella scena della catastrofe vi prevale. Che cos'è quella folla di monarchi taciturni, che stanno in piedi avanti a due cadaveri coperti di stoffe preziose, in mezzo ai marescialli, ai vescovi, ai corpi

dello Stato, mentre il re di Francia si siede pesantemente e prega il conte Turelure di andare a cercar delle seggiole per le loro Maestà? È una scena da tragedia o da teatro per marionette? E, se il Claudel ha voluto così esprimere la sostanza ridicola e miserabile della Restaurazione in paragone del sogno tragico dei morti Coûfontaine, non ha egli chiuso l'opera sua violando l'imparzialità senza di cui non è grande poesia tragica? Nell'ordine storico e nell'ordine ideale il re di Prussia e il re d'Inghilterra sono persone serie o simboli di cose serie; non sono comparse tra buffe e macabre. Rappresentandole a quel modo, v'è il rischio che la grande tragedia degeneri verso la fiaba grottesca.

In realtà, voi sapete che il 31 marzo 1814 entrarono a Parigi soltanto l'imperatore Alessandro e il re Federico Guglielmo; e che Luigi XVIII vi entrò soltanto il 3 di maggio. Sapete anche che nessun Turelure fu mai prefetto della Marna o della Senna o comandante di Parigi, che nessun Coûfontaine rapì mai Pio VII alle guardie di Fontainebleau; e che le prime dimostrazioni realiste di Parigi, la mattina di quel 31 marzo, come poi l'entrata del conte d'Artois e i colloqui fra Talleyrand e il conte Beugnot, fra Talleyrand e il re di Francia sono avvenimenti storici di tale significazione ed evidenza da non cedere in nulla alle escogitazioni di Paul Claudel. Perché ha voluto egli sostituire la fiaba dei Coûfontaine alla storia? Non vale il dire che simbolicamente questa fiaba rappresenta con molta esattezza i fatti della storia e che in Turelure possiamo facilmente scorgere la quintessenza di ogni Talleyrand. Poiché, se è vero che l'arte non sottostà al dovere di rispettare fedelmente la storia, ciò deve intendersi nel senso che la fantasia dell'artista può riempire gl'interstizî, può completare ciò che fu dimenticato, può indagare i motivi e ricostruire le personalità; non nel senso che le si possa con così folle alterigia contrapporre.

La leggenda vale la storia, sì, anzi è storia essa stessa, perché è l'umanità che lentamente e laboriosamente l'ha distillata dai fatti. Ma non vale la storia, ed è fiaba — ironica e scherzosa sotto maschera tragica — quando l'abbia combinata, con elementi intellettuali e in qualche parte sofistici, l'arbitrio di un solo poeta. Non è Eschilo l'inventore del mito degli Atridi; e però altro è Eschilo, quando ascrive alla colpevole bellezza di Clitennestra i rivolgimenti della Grecia preistorica, ed altro è Claudel, quando connette al sacrificio di Sygne l'ingresso di Luigi XVIII a Parigi.

*

L'ultimo dramma di Claudel è l'*Annonce faite à Marie* (nella "Nouvelle Revue Française" del 1912), di cui è protagonista la fanciulla Violaine. Ma già da molti anni si conosceva un altro dramma di Claudel, intitolato appunto la *Jeune fille Violaine*, con gli stessi personaggi e gli stessi fatti. L'agricoltore Vercors prendeva «le train du Midi» per imbarcarsi verso l'America; e lasciava due figlie, Violaine e Mara, dopo aver tutto disposto per il matrimonio di Violaine con Jacques Hury. Ma una mattina Violaine ha dato un bacio mistico, senza peccato, all'ingegnere Pierre de Craon, e la malvagia sorella Mara se n'è accorta. Ora questa vuole Giacomo, e perciò gli denunzia la fidanzata, e, costrettala a firmare una donazione, la caccia di casa. E Violaine diventa una santa mendica e guarisce miracolosamente i ciechi, ed anche guarisce il fanciullo cieco di Mara e di Giacomo. Ma Mara, che vuole aver tutto per sé Giacomo e non tollera ch'egli si ricordi di Violaine, uccide l'innocua rivale. E nel giorno in cui la seppelliscono torna l'agricoltore Vercors dall'America, dove aveva rimesso in sesto gli affari di

certi suoi nipoti (una cantante ed uno giornalista). Era una cosa mediocre, questa *Jeune fille Violaine;* e l'*Annonce faite à Marie* è di molto superiore. È curioso vedere come abbia proceduto il Claudel per migliorare il vecchio dramma. Il vecchio Vercors non va più in America per affari, ma va pellegrino in Terra Santa; Violaine non è soltanto santa e mendica, ma lebbrosa; il figlio di Mara non è cieco, ma morto, e Violaine lo risuscita. Non siamo più nella terza repubblica, ma ai tempi di Giovanna d'Arco; e il miracolo avviene nella notte di Natale, mentre il re di Francia va a Reims e si chiude l'epoca nefasta in cui non v'era né papa né re. Tutto il resto, sentimenti, nomi, svolgimento drammatico, linguaggio, è rimasto immutato. Un mezzo millennio non vuol dir nulla per Claudel; e ciò ch'egli ha pensato per il secolo dei banchieri s'adatta pari pari ai secoli delle crociate. Anzi s'adatta meglio: la storia della fanciulla Violaine appare nettamente qual'era: non una tragedia ma una fiaba dialogata, non dico sul genere di Carlo Gozzi, ma certo più vicina a Carlo Gozzi che ad Eschilo. E quelli che erano sospetti per l'*Otage* divengono certezze.

Propugnare la disciplina, il sacrificio, l'ordine morale, difendere il papa e il re, e poi trattare la realtà e la storia, che son cose sacre, come scenarii variopinti per una festa dei sensi; far recitare il credo da un re di Francia che si chiama *Ivors;* inserire le dottrine della città di Dio in drammi d'amore ove il congiungimento degli amanti è sentito con violenza wagneriana ed è espresso con la sottilissima fraseologia d'una sensualità perennemente tesa: sono situazioni spirituali inquietanti. Ma tutta piena di consimili sforzi è la Francia novissima: in Péguy, che preferisce un bel giardino francese a «toutes les sauvageries du monde», ma poi scrive per parentesi e per litanie; nello stesso Claudel che adora la Francia classica, ma scrive che il sole

«s'avanza nella forza della sua coscia» e chiama la lebbra «il fiore d'argento di cui la vostra carne è blasonata».

Sono spiriti complessi e profondi. Ma non affrettiamoci a chiamarli nostre guide, solo perché vengono di Francia: ché essi brancolano ancora nel buio e non vedono la loro strada.

VII.

IL CULTO DELLE INIZIALI MAIUSCOLE.

Il dottor Teufelsdröckh, protagonista del *Sartor Resartus* di Carlyle, era professore di «cose in generale» nella città di Non-so-dove o, traduciamo meglio, di Vattelapesca. Bisogna riconoscere che la professione ha fatto fortuna e che oggi sono innumerevoli coloro che, senza la minima coscienza d'ironia, proseguono baldanzosamente per quella strada. Sono, in altre parole, i «moralisti», scrittori alati che poggiano appena sulla bassa terra il pollice del piè sinistro, ed ecco spiccano il volo verso l'etere puro ove ogni incomoda distinzione è abolita, dissertatori *de omnibus rebus et quibusdam aliis*, esploratori dell'Universo e dei suoi dintorni. Un debole filo, un'occasione, un pretesto li tiene in oscillante contatto con la realtà concreta; ma essi la contemplano dall'alto, abbandonati al facile capriccio di una fluidità, ove sono sciolte e volatilizzate poesia, filosofia, religione, scienza. Così nasce questo ambiguo genere letterario di *Horae diurnae* per laici, di preghiere per miscredenti, di quaresimali per villeggiatura; una mistica mondana che non esclude, anzi presuppone, la sigaretta e il *sandwich*. E a questo genere appartengono le *Paroles devant la vie* di Alexandre Mercereau (Paris, Figuière, 1913).

Non che il Mercereau sia tutto lì. Le sue qualità positive di novelliere e di poeta restano impregiudicate da queste parole, le quali si riferiscono a un suo libro fra molti e, più che a un suo libro, a una moda di cui le *Paroles devant la vie* sono un

prodotto significativo. Moda francese, nella quale fraternizzano scrittori, per altri lati, diversissimi: come Maeterlinck, Péguy, Claudel, Rolland. Con ciò non si vuol negare che questi — sopra tutto i due primi — abbiano scritto, in questo tipo, pagine di eloquenza commossa e di delicata eleganza. Il libro di Maeterlinck sulla saggezza e il destino resta il capolavoro di quest'arte. Ma fin da principio v'erano elementi facilmente soggetti alla corruzione del manierismo, e l'insistenza con cui s'è coltivata questa prosa fra edificante ed amena, fra virtuosa e imbellettata, ha finito per vuotarla rapidamente di ogni ansietà sinceramente spirituale e per isolare in modo sgradevole un certo suo sapore di untuosità pinzochera. Invano si ricorda Pascal, quasi ognuno dei nuovi moralisti avesse vissuto la sua tragedia. In modo analogo i placidi scrittori d'aforismi si giustificano con l'esempio di Nietzsche e i fabbricanti di torsi e di abbozzi premeditati citano la frammentarietà di Michelangelo. Mi pare, caso mai, che queste meditazioni virtuose facciano ripensare a Bourget: il quale, d'altronde, ha avuto il merito di farle aderire a una materia narrativa calda ed attraente.

Ma nel libro di Mercereau, e in tanti che gli somigliano, non stanno né in cielo né in terra. Stanno di là dalla poesia e dalla filosofia; o sono, per dire il vero, una poesia senza fantasia e una filosofia senza il coraggio della congruenza logica. E il Mercereau non esita a confessarlo, quando, dopo aver parlato di fluido vitale, di vita inorganica o molecolare, di vita sensibile o psichica, di vita spirituale o intellettuale o metafisica, passa a dichiarare che, però, su tutte queste cose egli non vuole fermarsi a lungo, perché non è un biologo, e non ha affatto la pretesa d'imitare il gergo dei dottori, di opporre il meccanismo o il dinamismo all'animismo o al vitalismo, di prendere partito fra il realismo e l'idealismo, fra il monismo e il pluralismo. Veramente

questa fucileria di ismi è assordante. E l'autore conclude: «Dal nostro punto di vista interamente poetico, che cosa potremmo guadagnare in queste passeggiate frammezzo alle spine e ai rovi della scienza? Nulla. La nostra saggezza nasce da altre preoccupazioni, da altre volontà. Le nostre meditazioni stanno a disagio in queste ipotesi secche ed intellettuali che ignorano la luce del lirismo e la freschezza dell'intuizione».

Ma questo è estetismo e nulla più. Sono le *parole*, *parole*, *parole*, che Shakespeare non amava. Un poeta può bene ignorare il formulario secco della geometria, ma a patto che non pretenda di dimostrare il teorema di Pitagora in prosa ritmica, e concluderlo con una mozione di affetti. Ora la vita, le sue leggi, i suoi segreti sono appunto materia di biologia e di filosofia, e divengono argomento poetico, solo quando l'artista si riduca in uno stato di sensibilità diretta, fuori dal regno dei problemi, delle conclusioni, delle prove, e senza la pretesa di guardare con tracotanza la scienza. Davanti alla vita, egli può esprimere il terrore, se è Leopardi, o l'entusiasmo combattivo, se è Verhaeren, o l'orgiastica adorazione, se è Whitman, se è D'Annunzio. Ma Mercereau, che cosa dice? Dice che la vita è il più impenetrabile dei misteri, il padre dei misteri. «Il giorno in cui essa ci rivelasse il suo segreto ci darebbe anche la chiave di tutti gli altri, e ci fornirebbe il mezzo di leggere nell'universo come in un libro.» Ci dice che la vita è l'agente prodigo e indispensabile, il promotore ineluttabile di tutti i nostri problemi, che essa è il motore di tutto quanto nasce, cresce, genera e muore; che essa non ha autonomia, poiché non potrebbe esistere senza la materia che organizza; che, ciò non pertanto, ha una potenza considerevole, che, se talvolta sembra d'una debolezza insigne, in compenso ci offre «lo spettacolo consolante d'essere una forza capace di sfidare

l'universo» ; tanto che non si potrebbe concepire l'infinito senza la vita ; anzi l'universo stesso pare vegliare alla sua conservazione. Guardate infatti la terra che riesce a conservarsi fra un doppio principio d'attrazione e di repulsione che dovrebbe polverizzarla. «Essa riceve tali scariche elettriche che siamo in diritto di stupirci che non ne resti fulminata.» Insomma, non è in nessun modo accettabile lo scetticismo di quelli che non credono nella vita. Dall'infusorio al vertebrato superiore, dal microfito all'albero più altiero tutto è impregnato d'essa, e bisogna essere lieti che la Legge suprema abbia concesso alla vita di renderci liberi e indipendenti secondo la nostra natura e dentro i limiti in cui questa libertà è resa possibile dalla schiavitù circostante.

«Parole», che, senza nessunissimo sforzo, potrebbero applicarsi alla Natura, alla Materia, allo Spirito, alla Provvidenza. Messo di fronte alla Sfinge della vita, non cerca la formula per vincerla, né le canta un inno ; ma, col cappello in mano, le tiene una forbita allocuzione di circostanza.

*

È la religione delle iniziali maiuscole, comune a tanti uomini moderni, i quali, freddi nell'anima quanto accesi nel senso, si stordiscono, se una volta li prema la necessità di formarsi un centro spirituale, in un'orgia di parole sonore e solenni. Come il tumulto dei Coribanti proteggeva il sonno di Giove fanciullo, così questo strepito di apoftegmi enfatici sulla Vita, sulla Morte, sul Tempo, sul Destino, sull'Uomo, sull'Anima può essere che prepari l'avvento d'una nuova umanità. Per apprezzarlo occorre proiettarlo nel futuro. Così com'è, nella sua lettera attuale, ci si rivela inane e un tantino presuntuoso. Che cosa

intende dire un propagandista della crescente reputazione di Mercereau, Jean Metzinger, quando ci fa sapere che il suo autore «sa tutte le scienze, tutte le filosofie, tutte le religioni, e ne ha constatato l'inefficacia»? E continua avvertendoci che «né i preti che l'hanno inebriata, né i maghi che la stupefecero, né i saggi ch'essa ascolta talora con rispetto hanno aperto gli occhi dell'umanità». L'umanità è cieca. Ed ecco viene Mercereau, il quale «vorrebbe che l'umanità avesse un solo cervello per infondergli la suprema saggezza». Ma dunque l'apparizione di questo libro divide in due la storia del mondo con un taglio più netto di quello segnato dai Diritti dell'uomo o dalla predicazione di Cristo. Emile Verhaeren ha ammirato, di Mercereau, un certo discorso sulla vita e la morte «qui est vraiment profond»; alcuni frammenti delle «Parole davanti alla vita» hanno dato a Han Ryner, principe dei novellatori, il gran brivido dell'emozione di pensiero»; Stefan Zweig, un critico e poeta austriaco in intimo contatto con la nuova letteratura francese, ne discorre come di inni potenti che ricordano i cori delle tragedie greche, come di un libro che fra poco dovrà entrare nel patrimonio di ogni conoscitore della letteratura europea.

E, certo, vi sono pagine interessanti. Oltre le parole davanti alla vita, che ho riassunte con scarsa compunzione e che dànno titolo all'intero volume, vi sono parole davanti al poeta e davanti alla fidanzata e davanti alla donna incinta e davanti alla madre e davanti a sé stesso e davanti alla nuova abitazione e davanti alla morte. Ebbene, nelle «parole davanti alla donna incinta» v'è una scena lievemente drammatica, ove parlano gl'impuberi, le vergini, i giovani, i satiri, i vecchi, la donna feconda, la donna sterile, i mariti dell'una e dell'altra. E questa piace. Vi si notano, sì, reminiscenze letterarie d'ogni genere, che vanno dagli schietti e ve-

ridici carmi nuziali di Catullo fino ai nodosi drammi erotico-mistici di Paul Claudel. Ma, insomma, sono affinità elettive che mettono in luce la natura del Mercereau, non falsificata. Le vergini dicono fra loro: «Hai tu notato come la sua barba è fine.... com'egli tremava.... arrossiva più di me.... non è più la stessa cosa». E, anche senza tradurre ciò che dicono le donne maritate, la sterile e la feconda — ché il loro linguaggio, assai espressivo, non è da tenersi in gran pubblico — ecco altre parole di vergini: «Quale turbamento m'invade! Divengo d'una timidezza ridicola, e mi sento tutta sciocca. Ho tanta voglia di piangere per un sì o per un no, e spesso rido senza motivo. Dio mio! come mi dànno noia le braccia! i miei ginocchi non s'urtano l'un l'altro? Mi pare come se per la via tutti mi burlassero guardando la mia camminatura.... Sono simile alla pesca che si copre di una fine pelurie, e la luna rossa mi fa un effetto indefinibile.... Ah! come vorrei morire». Risalgono alla nostra memoria gli echi flautati della deliziosa *Chérie* di E. De Goncourt (l'elegia fisiologico-sentimentale della fanciulla che muore perché non le hanno dato marito a tempo); senza che perciò le parole di Mercereau siano meno leggiadre.

Ma si tratta di leggiadria decorativa, di graziette piccanti che possono farci risovvenire di un De Goncourt o, se vogliamo parlare in grande, di Catullo. Pascal, Bossuet, Sant'Agostino non ci han nulla da vedere. E, anche se talvolta (una volta, a dir vero, nelle *Paroles devant la mort*) riesce a sollevarsi verso un superiore lirismo, è facile notare che quelle pagine sono lì per caso, sono fortunatamente fuori posto, ispirate da un effettivo, individuale, concreto dolore o spavento, non dalla smania di rivelare agli uomini attoniti la verità suprema: in tutto dissimili, insomma, da quelle omelie di salotto. Anche le pa-

role davanti alla morte cominciano maluccio, con un po' di quelle esplosioni secentistiche con cui Laerte sfogava il suo cuore davanti al feretro di Ofelia. Non pareva vero che tu potessi morire: tanto ti amavamo. Così si dice in lingua povera, e Mercereau traduce: «ci sembrava che la sua sparizione dovesse immergere la terra in un insondabile cataclisma». Ed ecco, tu sei morto, e ciò non pertanto «il velo del Tempio non s'è strappato in due, la nuvola non s'è squarciata, il globo non s'è precipitato addosso ai pianeti». Ma ben presto il Mercereau si stanca di queste catapulte retoriche, e s'interrompe a mezzo: «Ah! faites silence.... il est mort». Sono le prime belle parole, a cui molt'altre seguono, su un ritmo di commossa marcia funebre. Guardate questa schematica e solenne rappresentazione del cadavere, che non voglio sciupare traducendola: «Tu as fini la série de tes actes intentionnels et créé ta dernière position individuelle dans l'espace, en réglant la rigidité de ton corps». Udite queste parole, umili, comuni, eppur pervase da un soffio d'amore e di terrore: «Così, proprio a questo spaventevole spettacolo ti preparava la multipla visione d'uno splendido universo! Così, per arrivare a questo spaventevole spettacolo tu marciavi nella luce, tra gli uomini e le loro idee, tra le cose e le loro promesse, ansioso di ciò che avresti trovato al termine del tuo cammino....: l'*enorme cubo della notte*».

E anche qui, malgrado ciò che in contrario annuncia il titolo, Alessandro Mercereau non pronuncia le sue parole davanti alla Morte, ma davanti a un morto, davanti al caro amico spento che era «buono, leale, semplice fino al sublime». Soffre davvero, ed è poeta. Ed ha anche paura della morte, e la dice poeticamente. Poiché in una sensibilità come la sua, come tante mai delle sensibilità a noi contemporanee, vi sono due estremi di verità: la cupidigia del

piacere e il terrore della morte. Le altre cose, la vita, la maternità, l'amore, le Iniziali Maiuscole, sono troppo spesso stracci portati in alto dal vento dell'enfasi.

*

Gli ultimi due scritti del volume sono le *Parole davanti a sé stesso* e quelle *davanti alla nuova dimora*. In una breve prefazione l'autore confessa di averceli inclusi quasi a malincuore, non senza esitazione: sono cose oltrepassate, inferiori alle altre, meditate con assai minor serenità. Ma quale prezioso documento! Sono un coraggioso, diciamo pure, un temerario schizzo autobiografico, che comincia così: «concepito frettolosamente, in una matrice deformata dal busto, dai balli, dalla vita artificiale; figlio di un uomo assorbito dalla matematica, dalla speculazione astratta, dalle scienze....; nutrito col latte povero dei seni anemizzati della cittadina degenere, più adatta all'amore del maschio che a quello del fanciullo....» E andiamo avanti per apprendere ch'egli ha bisogno del rumore mostruoso della città, che non si trova bene se non fra le quattro mura della sua camera, che detesta la solitudine, la campagna, lo spazio libero, che ha l'orrore della linea dritta, l'orrore della piazza (agorafobia). Ce n'è abbastanza, e anche di troppo, per riconoscere in Mercereau gli elementi della nevrosi decadente. Ma allora precipita nel nulla la base d'autorità che dovrebbe avere il suo panegirizzante moralismo. In piena sincerità un decadente può darci alcuni canti di nostalgico lirismo verso la saggezza (può darci *Sagesse* di Verlaine), ma non può darci il breviario sacerdotale ed apodittico della saggezza raggiunta, il solenne annuncio che riduce al silenzio preti e scienziati.

Vi dicevo che il culto delle iniziali maiuscole è un rifugio retorico contro un invincibile disordine interiore. Ci si stordisce al bel suono, senza nemmeno ascoltare il senso di quello che stiamo dicendo. V'è un punto in cui Mercereau discute sul serio se per avventura non sarebbe preferibile che i figliuoli fossero generati nel seno dell'uomo anzi che in quello della donna. «Certo, avrebbe pensieri profondi uno che fosse stato concepito dal murifabbro sull' alto della scala o dal guerriero in mezzo alla battaglia». Un'altra volta domanda alla sua futura e ignota fidanzata: «Avrai tu la perfezione corporale di Antinoo o quella di Cleopatra?» E alla stessa fidanzata confessa umilmente: «la mia chioma non è cinta dal diadema imperiale o dalla tiara papale». Evidentemente egli ha detto così tanto per dire, senza neanche fermarsi un istante per crearsi in fantasia l' immagine di un giovine papa promesso sposo.

Si sa, questi sono casi estremi. Ma vi è tanto di simile, quantunque un po' meno appariscente, in Mercereau e in altri più ammirati e più celebri di lui. E, oltre tutto, sono cose molto provinciali e pacchiane, anche se confezionate a Parigi. Cerchiamo di non imitarle. Cerchiamo di parlare ai vivi e non alla Vita, alle donne e non alla Donna, alle madri e non alla Madre. Per due o tre iniziali maiuscole che la gente all'altezza dei tempi risparmia nel parlare di dio o della patria o del re, se ne rivale poi con uno sciupìo veramente sardanapalesco quando discorre di cose che non stanno né in cielo né in terra.

III.

I.

LE POESIE DI EDGARDO POE.

L'italiano che voglia accostarsi allo spirito poetico di Edgardo Poe può muovere da Giacomo Leopardi. Vicini nel tempo e affratellati dal dolore si assomigliano anche esteriormente per la scrupolosa lentezza della loro vena, poche essendo le poesie dell'uno e dell'altro, raccolte in due scarni fascicoli, ma condotte all'ultima intensità con un acutissimo lavoro di lima. In Poe come in Leopardi si adunarono, in prodigiosa concentrazione lirica, gli sparsi motivi della disperazione romantica: intonarono l'epicedio della felicità uccisa, rappresentarono in brevi e definitive confessioni la desolazione dell'uomo in un mondo sconquassato e abbandonato dall'autorità e dalla fede. Le parole di Poe, secondo il quale «lo spettacolo è una tragedia: *l'Uomo*, ed il suo eroe è il Verme Conquistatore» avrebbero trovato consenso in colui che asserì «l'infinita vanità del tutto». Il tempio della loro musa fu il cimitero; l'ora solenne della loro ispirazione fu quella del silenzio notturno manifesto nell'esangue chiarore della luna: il mito ad essi prediletto fu quello delle belle giovani donne rapite dalla morte. Già da tempo la poesia illanguidiva in peregrinazioni funeree, ascoltava ab brividendo i rintocchi della mezzanotte, interrogava le upupe, vestiva di bianchi lenzuoli gli spettri. Essi approfondirono queste macabre fantasmagorie, troncando i prolissi e filamentosi racconti d'ingegni non abbastanza commossi per cogliere l'essenziale, e ad-

densando descrizioni e riflessioni in un unico, quasi squillante spasimo lirico: nella fisa contemplazione della Morte abbracciata all' Amore. Ulalume e Leonora sono sorelle delle donne scolpite nei camposanti leopardiani; e, poiché i due poeti erano concordi nell'adorare il candore e il pallore delle vergini senza peccato, Edgardo Poe, innamorato di Eulalia dai «modesti riccioli», avrebbe anche celebrato la marchigiana tessitrice Silvia.

Ma Silvia è un'immagine statuaria, che sale «lieta e pensosa il limitare di gioventù», ed Eulalia è un sospiro che appanna l'infinito, una nuvola argentea che naviga l'azzurro. «Ah meno — meno lucenti le stelle della notte degli occhi della raggiante fanciulla! E mai un fiocco che il vapore può fare colle tinte di porpora e di perla della luna, può gareggiare col più negletto ricciolo della modesta Eulalia — può paragonarsi al più umile e negletto ricciolo di Eulalia dagli occhi lucenti.» Le somiglianze che parevano avvincere i due poeti, finché restavamo al contenuto della loro opera, si dileguano, dando luogo a un aperto contrasto, non appena passiamo alle loro arti poetiche. L'immagine del Leopardi si appaga completamente in sé stessa, specchiandosi in un fonte che la passione non vale a intorbidare; quella di Edgardo Poe rade con ala fugace la realtà per lanciarsi verso aeree trascendenze. Noi vediamo gli occhi umidi e luminosi di Eulalia, vediamo i suoi umili riccioli biondi; ma l'estuoso paragone con le stelle del cielo e con le nuvole diafane di plenilunio non giova a disegnare più chiaramente quella incarnazione di eterno femminino, e serve soltanto a darci il vago sentore di uno slancio spirituale così folle ed ebro che la parola non basta a seguirlo.

Condotto dalla sua anima riluttante, il poeta giunge al sepolcro dell'amata Ulalume. Riapriamo Leopardi. Ciò che prima lo attrae nel cimitero è il ritratto scolpito della bella donna; e dalla contem-

plazione del ritratto egli passa a una ricostruzione della realtà viva, delineata e compiuta in alcuni pochissimi versi che i millennii avvenire ritroveranno senza crepe:

Quel dolce sguardo,
che tremar fe', se, come or sembra, immoto
in altrui s'affisò, quel labbro ond'alto
par, come d'urna piena,
traboccare il piacer; quel collo cinto
già di desìo; quell'amorosa mano
che spesso, ove fu pôrta,
sentì gelida far la man che strinse;
e il seno onde la gente
visibilmente di pallor si tinse,
furo alcun tempo: or fango
ed ossa sei; la vista
vituperosa e trista un sasso asconde.

L'evidenza carnale delle linee splende, come entro un immateriale alone, frammezzo alle determinazioni puramente spirituali del desiderio che cinge il collo della bella donna o della mano che per sùbita passione si raggela; e tanta chiarezza d'anima e di senso fluisce in una musica, raffinata e pur sobria, di accenti e di rime. Ma il Poe non cura affatto di rievocare la persona di Ulalume, e nemmeno si ferma un istante a chiamarla genericamante una «rara e raggiante fanciulla», come fa per Eleonora nel *Corvo*. È che il cuore di Leopardi, come quello di Achille nell'Ade, è tutto coi vivi, e il panno funebre della sua poesia è foderato di una stoffa preziosa e abbarbagliante, ove sono rappresentati gli uccelli, i fonti, i boschi, le Najadi. Per lui la morte è l'ombra tragica della vita, e il pensiero di essa è il rimpianto di una divina primavera non goduta, mentre Poe è già tutto nell'ombra eterna e non vive se non per presentire la morte. Ulalume non ha esistenza fuori della tomba; e il poeta non può condurci in presenza del suo spirito se non attraverso un fosco paesaggio acheronteo. È l'umido

stagno di Auber; sono i boschi di Weir frequentati dai vampiri; è un viale titanico di cipressi, lungo il quale il poeta erra con l'anima sua; sotto i cieli cinerei e gravi; nell'ora che sorge la mezzaluna costellata di diamanti. Approssimazioni di un paesaggio irreale, ove, malgrado i cipressi del viale titanico, malgrado l'ora notturna, il poeta ci costringe a discernere le foglie «increspate e secche», le foglie che «avvizzivano, inaridite dei boschi frequentati dai vampiri: e sono approssimazioni espresse, più che altro, con una prodigiosa suggestione musicale. Vi sono strofe, come la seconda, ove il martellìo delle vocali cupe ha l'ansia rombante di un fiume sotterraneo; ed altre, ove a questo perenne sonito che soverchia ogni altra voce nella poesia precede una serie di suoni acutissimi e striduli, come le grida di uno strazio che non s'effonde in pianto. È tutto un crescendo fonico, il precipitare di un nero e plumbeo volume d'acque verso un abisso che scenda al centro della terra. E la parola terminale, il gúrgite letèo verso cui l'affretta quell'onda di toni, è il cabalistico nome della donna amata, Ulalume, che appare solo, tre volte ripetuto, alla fine della penultima strofe, rimando con la parola inglese *tomba*, e riassumendo in sé tutti gli elementi liquidi e cavernosi della musica sepolcrale finora udita. In paragone di un così grandioso «effetto» appare secondaria la figura di Ulalume, e secondario appare anche il paesaggio, restando quintessenza della poesia il ritmo ipnotico di una serie di parole, scelte in modo che le necessità grammaticali e logiche non abbiano mai a spezzare la continuità della melodia.

Non si tratta già di ricordare Leopardi accanto a Poe per ridurre questo in confronto di quello, o per mostrare come l'anima alta, gentile e pura del poeta nostro traspaia anche dal nitore immacolato della sua arte, mentre il Poe rivela in certe esorbi-

tanze formali e perversità estetizzanti l'analogia del suo torbido poetare con le esperienze di una vita, in cui ogni frenesia fantastica del malato romanticismo divenne realtà: la morte della donna amata per consunzione, la fame, il vagabondaggio, l'ubbriachezza, la fissazione occultistica, il *delirium tremens*, la morte per febbre cerebrale. La grandezza di Poe è nella verità e nella veridicità di queste atroci esperienze; e, appunto perché egli subì il martirio, la sua parola gli sopravvive da quasi un secolo. Nessuno più ostinatamente di lui visse fuori della legge e della logica, e perciò fu maestro di tutte le tendenze estreme, popolari o raffinate: avendo tessuto nei *Racconti straordinarii* le più vaste e affascinanti tele di assurdo, mostrò la via a Villiers de l'Isle-Adam e a Wilde, a Giulio Verne e all'autore di Sherlock Holmes, a Maeterlinck e ai romanzieri d'appendice; avendo disciolto nelle *Poesie* le parole così da adoperarle come un haschisch allucinante, fu ispiratore di Baudelaire e di Mallarmé, e di tutti i più audaci satanismi e di tutte le più squisite decadenze. Ma il paragone col luminoso e divino Leopardi può chiarire a noi italiani, per via di somiglianze e di contrasti, certe singolarità dell'arte di Edgardo Poe, di cui d'altronde è conscio ogni lettore ed era conscio l'autore stesso, e principalmente quel prevalere della suggestione musicale sul significato dell'espressione.

Invano i critici inglesi affermano unanimi che la musicalità di Poe suona quasi volgare e materiale, se si ode subito dopo la musica eterea di Coleridge, simile questa alle armonie misteriose che Pitagora udiva dagli astri. Certo è che in nessuno prima che in Poe era stata così violenta la ricerca e così sicura l'attuazione di artificii puramente auditivi, che sommergessero l'anima come in un duro sopore d'agonia, lampeggiante di reminiscenze fosche. Il suo regno comincia laddove la coscienza si oscura,

quando l'uomo è «sul confine dell'intelligenza, senza riuscire a varcarlo», come dice il narratore nell'*Assassinio della via Morgue;* e in quel regno egli è re. Ricordate il valore del nome Annabel Lee innumerevoli volte ripetuto nella poesia di questo titolo; ricordate il suono di dormiveglia dell'acqua di sorgente cantata nella poesia *Per Annie;* e la crepuscolare cantilena della *Città nel Mare;* e il picchiettio delle alliterazioni; i corimbi di rime; i ritornelli; le frasi insignificanti variate fino allo smarrimento. Schiller aveva nella *Campana* celebrato un simbolo della vita sociale, dell'amore, del dovere, della fede, della sventura; Poe scrive le *Campane*, permettetemi di dir così, come se le sonasse: agitando le parole come battagli assordanti. Lo stesso *Corvo*, il famosissimo *Corvo*, tanto più popolare dell'altre poesie di Poe appunto perché tanto più congruo e narrativo e plastico, nacque da un'ispirazione simile a tutte l'altre. E lo stesso Poe, con americana spavalderia, ci narra che prima d'ogni cosa trovò il ritornello «mai più» (*nevermore*), e lo trovò perché aveva stabilito di scegliere una parola la quale avesse «l'*o* chiuso che è la vocale più sonora in unione con l'erre che è la consonante più prolungabile.»

Ma nella veemenza sentimentale cui assorgono questi espedienti si manifesta il genio di Poe. Altri poeti funebri hanno cantato l'odio della vita, o la stanchezza o la nausea della vita; ma torniamo a Edgardo Poe e al suo *Corvo* ogni volta che ci minaccia un sentimento più atroce: la *paura* della vita e il terrore superstizioso delle forze ignote che la governano. Ed egli ce ne guarisce, convertendolo in forme di bellezza.

2

Serafici preraffaelliti, vergini vissute solamente per morire, larve plenilunari ancora implicite in un musicale vapore: tali sono le creature delle poesie di Edgardo Poe. E basta aver coscienza di questa loro natura, basta insomma averle lette per essere diffidenti contro ogni traduzione che non sia opera di un poeta finissimo e congeniale al Poe. L'ultima traduzione italiana, di Federico Olivero (Bari, Laterza, 1912 non è superiore ai tentativi precedenti, e specialmente a quello del Ragazzoni, sebbene le si debba una lode di meticolosità, che alcuni veniali errori non possono infirmare. L'Olivero ha voluto attenersi strettamente al testo «di modo che il pensiero e l'immagine avessero a subire la minor deformazione possibile»; e così ha reso i primi quattro versi della poesia *Silenzio*, quasi impercettibili nel testo come il soffio del vento primaverile su un prato, con questi quattro righi di prosa: «Vi sono alcune qualità — alcune cose incorporee, che hanno una duplice vita, la quale è fatta così un tipo di quella genuina entità che nasce dalla materia e dalla luce, manifestata dalla solidità e dalla luce»: prosa indigesta come di bislacca e presuntuosa filosofia. Ed anche ha detto in *Annabel Lee* che «gli angeli, *non metà* così felici in cielo, *andavano invidiando* lei e me» e nel *Corvo* che «subitamente *venne* un batter leggero» alla porta: inglese nudo e crudo.

La sua cura nel consultare le buone edizioni e nel render conto ai lettori perfin delle più minute varianti è prova di pregevole coscienziosità. Ma egli che conosce perfettamente il Poe e ne ha anche tradotto qualche saggio critico sa che, secondo il Poe,

«la Musica, nelle sue varie modalità di metro, ritmo e rima, è tanto importante nella Poesia che mai, con ragione, si lascerà in disparte» e intende che non si è fedeli a questa poesia, rispettandone pedissequamente il «pensiero», che è nullo, e l' «immagine», che è così spesso inconsistente, mentre la sua sostanza è nella suggestione musicale. Non so se convenga dire che sarebbe meglio tradur Poe in una calda e flessibile prosa poetica: giacché è più facile dire che fare: o se non occorra dire piuttosto che un poeta di questo genere, quando non soccorra una singolare affinità di genio, è meglio sia lasciato non tradotto. Egli non è di quelli che arricchiscono il mondo *ideale* del lettore, non è un Omero, uno Shakespeare, un Leopardi: e, messo in prosa irta e torta, perde ogni facoltà d'emozione.

Oh, non dimenticate — dice il Poe nel canto *ad Elena* — non dimenticate che questo giardino era incantato!»

II.

OSCAR WILDE CRITICO E GIORNALISTA.

Quando apparve il *Ritratto di Doriano Gray*, una ventina d'anni fa, la critica puritana dei giornali di Londra dichiarò ch'era libro da darsi alle fiamme. Oscar Wilde ribatté che i giornali, non i libri, vanno per solito a finir nel camino, e asserì con cruda polemica l'indipendenza dell'arte dalla morale. «La sfera dell'arte e quella dell'etica sono assolutamente distinte e separate.... Il vostro cronista insinua ch'io non mostro con sufficiente chiarezza s'io preferisca la virtù alla scelleratezza o la scelleratezza alla virtù. Un artista, signor mio, non ha veruna specie di simpatie morali.» E, poiché quelli non cessavano dallo schiamazzo, Oscar Wilde si alzava con elegante impertinenza sul plebeo frastuono: «Voi foste il primo ad attaccarmi, e però a me spetta l'ultima parola. Quest'ultima parola sia la presente lettera; e, ve ne prego, lasciate il mio libro all'immortalità ch'esso merita.»

Ma, come neanche nella critica puritana mancano gli originali, vi fu uno cui parve di notare in quel romanzo molti pregevoli insegnamenti di virtù e poco magistero d'arte. L'autore respinse con sprezzante alterigia la seconda parte del giudizio; e, quanto alla prima, rispose: «Se un'opera d'arte è ricca e viva e completa, coloro in cui prevalgono gl'istinti artistici ne vedranno la bellezza, e coloro per cui l'etica è più interessante dell'estetica ne vedranno la lezione morale.... Giacché l'arte non rispecchia la vita, ma lo spettatore della vita».

È un peccato che questa semplice verità, manifesta nella sua chiarezza e monda di paradossali belletti, sia stata abbandonata con noncuranza in un frammento polemico. Se Wilde l'avesse fecondata con la riflessione, avrebbe potuto raggiungere per quella via la verità nel problema capitale della sua vita, che fu il problema dei rapporti tra la moralità e la bellezza. Verità, la quale è molto remota dall'opinione dei moralisti, ma è anche lontana dall'opinione degli esteti, che ancor oggi su molti spiriti impera. L'arte mira all'opera bella e la moralità all'azione buona; quella è conoscenza, e questa è pratica. Perciò il critico che chiede virtù a un romanzo o a un poema erra non meno del fisiologo che volesse affidare al cuore la respirazione e ai polmoni la circolazione del sangue. Ma la struttura dell'uomo, fisica o spirituale, è unitaria, e la malattia di un organo, la debolezza di una funzione essenziale trae seco, più o meno visibilmente, la malattia e la debolezza degli altri organi e delle altre funzioni. L'*homo aestheticus*, tutto facoltà artistica e ignaro d'ogni sensibilità morale, è un mostro della ragione ragionante: l'anima dell'opera d'arte essendo tutta l'anima dell'uomo, chiunque la consideri in modo che non sia integralmente storico e la proietti secondo il punto di vista estetico del buongustaio, la travisa e la deforma non meno di chi la riduca alla misura morale del pedagogo. Ma nettamente artistica dev'essere la contemplazione delle forme in cui quell'anima s'è manifestata: purché non si dimentichi che non pecca contro le ragioni dell'arte soltanto colui che in un'opera di fantasia cerca una lezioncina di buon costume. È anche un moralista, a modo suo, colui che tanto più apprezza un'opera d'arte quanto più si addimostra nemica o indifferente alla vita morale; ed è egualmente fuori luogo nella critica deridere un poeta per la sua pudicizia o compiangerlo per le sue sregolatezze.

Ci siamo alquanto allontanati da Oscar Wilde. Non era cosa sua insistere sugli aspetti complessi e poliedrici delle questioni; e i suoi pensieri non formavano sistema. Erano un campo trincerato di violenti assiomi armati contro insidiosi pregiudizi. In Inghilterra, dove già da parecchi secoli la letteratura è cosa del popolo e della nazione più che d'un'accademia o d'una corte o d'una metropoli, s'intende che l'artista debba fare i conti non soltanto coi vantaggi di questa situazione, ma anche con parecchi danni, e principalmente con un'umile e talora triviale concezione dello scrittore, a cui si chiede opera di cittadino, anzi di maestro che assolva il còmpito d'inculcare nozioni di verità e precetti di virtù. Anche fra i contemporanei di Wilde vi furono uomini così potenti ed autonomi da far la loro strada senza lasciarsi deviare o atterrire da questi ostacoli: basta pensare a Swinburne, a Meredith, allo stesso Kipling. Ma in ogni tempo l'Inghilterra ha offerto l'esempio di scrittori, per i quali l'odio verso l'atteggiamento puritano o addirittura ipocrita della nazione divenne un'idea fissa, una mania, un quotidiano tormento: uomini di genio, che consumarono le loro forze in uno stridulo e incessante attrito polemico. E forse in nessun altro paese il tipo del poeta reietto — da Marlowe a Shelley, da Byron a Wilde — raggiunse tanta reale tragicità.

Una tenace preoccupazione polemica sminuisce la libertà e limita la potenza della fantasia. E, quando questa malattia sia tale da non lasciar tregua e l'usura della riflessione s'abbarbichi a ogni virgulto di poesia, si suol dire che in quell'artista prevalsero le facoltà critiche. Oscar Wilde, che scrisse il più spiritoso e veemente dei suoi saggi sul *critico considerato come artista*, è stato alla sua volta giudicato come un artista critico; e Ugo Rebell, il traduttore francese di *Intentions*, riassumeva il suo giudizio, dicendo che Wilde era esteta prima d'essere poeta, e

si metteva alle sue opere come fossero scommesse». Ma queste opere, comunque si voglia giudicare del loro intimo valore e dei loro diritti verso una lontana prosperità, sono ancora fra le più vive che l'ultima parte del secolo XIX ci abbia lasciate: i motti di lord Henry Wotton sono il breviario di ogni raffinato dilettantismo, la danza di Salomè è il rito supremo della voluttà, l'amara spuma delle commedie mondane di Wilde, anche più finemente elaborata da Bernardo Shaw, inebria il pubblico dei teatri d'eccezione. Conoscere il germe teorico di quest'arte è senza dubbio di massima importanza per intenderla ed apprezzarla.

*

Ma quale è l'opera propriamente critica ed estetica di Oscar Wilde, se si tolgono *Intenzioni*, già da lungo tempo note e tradotte in ogni lingua? V'è una lettura sul rinascimento inglese, ove il Wilde, forse mosso piuttosto da cortesia di ospite che da profonda convinzione, assegna agli americani il còmpito di realizzare l'ideale del rinascimento. V'è l'*Anima dell'uomo sotto il socialismo*, ove il Wilde con maggiore chiarezza e congruenza che in qualsiasi altra sua opera riassume le sue opinioni in fatto di arte e di storia. La Rinascenza fu grande, perché non cercò di risolvere problemi sociali, ma permise all'individuo di svilupparsi liberamente, secondo bellezza e natura. Luigi XIV, creando lo Stato moderno, distrusse l'individualità dell'artista, e rese mostruose le cose della vita nella loro monotonia di ripetizioni e spregevoli nella loro conformità alla regola. Ovunque l'interesse sociale venga in contatto con lo spirito artistico, ivi nasce il brutto ed il vile. Di tutte le arti belle una sola ha potuto fiorire in Inghilterra, la poesia, appunto perché il

pubblico non la legge, e perciò non ha potuto esercitare su essa alcuna influenza. La salvezza sarà data in avvenire da una soluzione radicale e definitiva, che elimini una volta per sempre tutti quanti i problemi sociali, e cancelli il dolore e la miseria dal mondo. Sarà dunque data — occorre dirlo? — dal socialismo (erano gli anni che l'austera e barbuta faccia di Carlo Marx s'era trasformata nel roseo e biondo visino d'una fata, larga di promesse a tutti: pan bianco ai poveri, lacrime zuccherate ai novellieri sentimentali, sfarzo di egoismo estetico a Oscar Wilde). Con l'abolizione della proprietà privata noi possiamo realizzare il vero, il bello, il sano individualismo. Il socialismo ci libererà dalla sordida necessità di vivere per gli altri. Il nuovo individualismo sarà il nuovo ellenismo, e «grazie ad esso ogni uomo raggiungerà la sua perfezione». Di questo stravagante vangelo abbiamo ora una traduzione italiana di A. Agresti, cui è aggiunto il breviario di aforismi che Oscar Wilde raccolse da tutte le sue opere e pubblicò sotto il nome di Sebastiano Melmoth. (Lanciano, editore Carabba.)

Sono, comprese le *Intenzioni*, poche centinaia di pagine, e le idee che le signoreggiano si riassumono in pochi righi. L'estetica è più alta dell'etica, ed appartiene ad una sfera spirituale più alta. Ogni arte è immorale. Non v'è altra colpa che la stupidità. Lo scopo dell'arte è il piacere. Le sue nemiche sono la virtù e la verità, le sue negazioni sono il moralismo e il realismo. Non solo l'arte non è tenuta a seguir la natura; ma, non appena la segua, rinuncia a sé stessa. Essa è tanto più alta, quanto più è decorativa e irreale; perciò l'islamismo, proibendo la riproduzione delle creature viventi, ha reso un grande servigio all'arte. Il piacere supremo in letteratura consiste nel dare realtà a ciò che non esiste. Se i personaggi di *Doriano Gray* potessero esistere, non sarebbe valsa la pena di scrivere il romanzo.

Un oggetto naturale diviene molto più attraente, se ci ricorda un oggetto d'arte, ma una cosa d'arte non guadagna nessuna reale bellezza, se ci dà l'idea di una cosa di natura. Un vasto quadro di composizione non insegna nulla più di quel che insegni un mattone turchino o un vaso colorato. Il colore, in sé stesso, è un essere misterioso, e il tono è una specie di sentimento. L'Inghilterra è una Beozia, ove sono nati alcuni ateniesi. La poesia romantica (per Wilde romanticismo, rinascimento, ellenismo, socialismo, individualismo, sono tutt'uno) è la poesia delle impressioni, sceglie la situazione piuttosto che il soggetto, l'eccezione piuttosto che il tipo, si compiace di una breve intensità. Le persone per bene sono sprovviste d'interesse artistico. Il buon senso è il nemico dello spirito romanzesco. Soltanto le mediocrità progrediscono; l'artista si svolge lungo una serie di capolavori. Tutte le opere d'arte del secolo XIX si equilibrano fra i due poli della personalità e della perfezione.

Mondate della truccatura paradossale, parecchie di queste idee ed anche parecchie di queste confusioni sono patrimonio comune del tempo nostro. D'altronde, Oscar Wilde aveva imparato molto — diciamo pure, quasi tutto — in Francia, e il furore polemico delle sue asserzioni s'intende meglio, se si pensa che in Inghilterra, pervasa dal candido e onesto lirismo di Tennyson ove non era allagata dal brodo di giuggiole dei romanzi in tre volumi per educande, dovevano apparire esplosive certe tendenze che sul continente erano già mode stantie. Se talvolta Oscar Wilde echeggiava il recente verbo dei decadenti e dei simbolisti, più spesso ripeteva Gautier e copiava Flaubert: né forse sarebbe parso così rivoluzionario e pericoloso se molti dei suoi connazionali avessero letto la prefazione a *Mademoiselle de Maupin* o il processo contro *Madame Bovary*. Parla per bocca di Oscar Wilde il più autentico Flau-

bert (e nessuno di noi ha voglia di contraddire) quando dice che «a chi vuole entrare nella serena dimora della Bellezza non s'ha da chiedere che cosa abbia voluto fare, ma che cosa realmente abbia fatto». Ciò che lo distingue non è la dottrina, ma l'animo: ch'era caldo, umano, pugnace in Flaubert: ed aveva non so che grassa ed opaca ma piacente lucentezza di buon senso e di sanità borghese in Gautier: ma in lui era contratto in una spinosa solitudine, rattrappito in una frigida sensualità intellettuale. Quella stessa adorazione della Bellezza manca di commosso calore, e non v'è pagina di Wilde, ove questa divinità sia veramente divina, come appare, per ricordare due scrittori diversissimi, in alcuni periodi di Renan o in alcune strofe di D'Annunzio. Veramente, quale poteva essere la sublimità di questa idea s'ella, secondo il suo profeta, si manifestava egualmente nella Cappella Sistina e in un mattone azzurro? Vien fatto di pensare che Oscar Wilde abbia definito il suo culto della Bellezza in un atroce aforisma che dice: «In un tempio tutti dovrebbero essere serii, salvo l'oggetto del culto».

Si capisce quale dovesse essere l'effetto di questa dottrina e di questo stato d'animo sull'opera d'arte: una innegabile genialità che fa le smorfie a sé stessa guardandosi allo specchio, uno squisito gusto della forma che si balocca con problemi estrinseci, un acuto senso della realtà che si dissimula e ha quasi vergogna di sé stesso per non parer volgare. In *Salomè* c'è una vera tragedia, ma l'autore pretende a ogni costo di farci credere che i suoi protagonisti siano i piedi della protagonista e che la testa di San Giovanni non sia importante perché vi fermentarono idee di rinnovamento e ne uscirono parole di futuro, ma perché sanguina in un piatto d'oro. In *Doriano Gray* v'è un mirabile romanzo, con uno straziante episodio d'amore e con quella quasi shakespeariana Sibilla; ma l'autore pretende di far culminare l'a-

zione nell'allegorico capriccio del ritratto che Doriano trafigge vedendovi i segni della sua putrefazione morale; e, trafittolo, muore (motivo da novella straordinaria di Poe, ma stonato in un ampio libro fatto per grandissima parte di realtà).

*

E sarebbe fors'anche più interessante vedere come quella dottrina e quello stato d'animo si manifestino negli scritti critici di Wilde.

Egli fu anche giornalista per una diecina d'anni; collaborò alla *Pall Mall Gazette*, alla *Saturday Review*; diresse perfino una rivista per signore, il *Mondo della donna*. Questi scritti erano difficilmente accessibili. Qualche anno fa Albert Savine tradusse alcuni degli articoli per signore (*Le Prêtre et l'Acolyte*, Paris, Stock, 1907); pieni di graziose lodi per innumerevoli signore e signorine scrittrici (sebbene Wilde dichiarasse in altra sede di disprezzare la letteratura donnesca). Riassumeva fedelmente, scherzava con benignità, dava anche consigli pratici alle lettrici: «è un manuale tecnico», parlava di una storia del ricamo e del merletto «che renderà eccellenti servizi alle donne che maneggiano l'ago». Non questo era Wilde, il terribile Wilde d'*Intenzioni*, secondo il quale ogni critico è immorale, la critica più alta è quella che svela nell'opera d'arte ciò che l'artista non vi ha messo e il vero critico è ingiusto, insincero, irrazionale. Più tardi uscirono altri due volumi (*Essais de Littérature et d'Esthétique*, *Nouveaux Essais de Littérature et d'Esthétique*, Paris, Stock, 1912 e 1913). Vi troviamo le solite deficienze del traduttore, che accoglie scritti del '91 e mette come data terminale nel frontispizio l'87, trascura di aggiungere qualche nota e un indice alfabetico che in questo caso sarebbero indispensabili e lascia passare grossolani errori di stampa in ogni citazione inglese.

Ma Oscar Wilde critico non c'è ancora. Sono noterelle giornalistiche, nel più consunto senso della parola: seguono passo passo il contenuto del volume, informano il lettore, lodano o condannano, in quattro o cinque pagine, con onesta e filistea equanimità. Può anche avvenire, raramente, d'imbattersi in una stranezza, come laddove esalta Gyp su tutti gli scrittori francesi del tempo. Ma l'antipatia contro Zola, troppo esaltato dai seguaci, era comune in quei tempi: e Kipling, che Wilde giudicava con ostile ambiguità, era ancora troppo difficile a capirsi. D'altronde è giusto verso Dostoievski e Tolstoi, distingue il bene ed il male in Symonds e in Walter Pater, comprende Balzac e Stendhal. È cauto, misurato ed eclettico; ha ben poco da dire: e quel poco è di buon senso. Né genio né stravaganza.

E ormai a un Oscar Wilde critico, o grande o perverso, possiamo rinunziare. Le *Intenzioni*, che vennero dopo la sua opera giornalistica, rimasero intenzioni. Com'era possibile ricostruire un'opera d'arte, senza un amore ardente per la totale anima dell'artista? con quella cruda distinzione fra la vita e l'arte, fra la bellezza e il dolore? Com'era possibile giudicare col doppio criterio della «personalità» e della «perfezione», quando la personalità capricciosa ed anarchica come Wilde la intendeva esclude la perfezione che è un'idea comune dell'umanità, oltre e sopra l'individuo? Fece quel che poté coi mezzi ch'erano a sua disposizione: il buon gusto di cui si gloriava, il buon senso che non sempre riuscì a celare. E, per vederlo critico inconsciamente grande, bisogna guardarlo non in questi frammenti, ma nella tormentata opera d'arte e nella dolorosa vita personale: ove concentrò ostinatamente certe maniere e idee del secolo suo, il culto del bello infuriato in estetica idolatria, con tanta intensità da lasciarci con la sua memoria quasi il tragico simbolo di un ideale in sfacelo.

III.

KIM DI KIPLING.

Tradurre Kipling è come addomesticare un falco: non vi si riesce se non a patto di spennacchiarlo e di limargli gli artigli. Quello stile di toni crudi e squillanti, di cesellature minuziose e di ondose immaginazioni travolgenti, di sottigliezze colte e d'impazienti immediatezze plebee composte in un impari ritmo demonico non ha equivalenti fuori della fantasia creatrice che lo plasmò. Pieno di motivi che si svolgono a spirale senza spezzarsi e di suoni che echeggiano con intensità decrescente senza spengersi, imita con perfezione mai vista la simultanea complessità della vita vissuta; e riprodurlo è disperato, quasi come trascrivere nel pentagramma l'ondulazione sonora di una foresta primaverile o le vibrazioni di una piazza domenicale percorsa da una banda militare. Bisogna contentarsi di traduzioni approssimative, che lisciano quella superficie irta e pungente e pettinano quella veemente scapigliatura. Certo il *Kim*, tradotto da Paolo Silenziario (Milano, ed. Francesco Vallardi, 1913), non è tutto il *Kim* di Kipling, molta ferità silvestre essendo ridotta a comodo giardinaggio. Ma ne è rimasto quanto occorre per la gioia del lettore, che finalmente può accostarsi a questo libro dei libri di Rudyard Kipling, arduo e talora quasi inespugnabile anche a chi possieda una più che discreta conoscenza dell'inglese.

Libro dei libri di Kipling: tale è la pienezza con cui vi giunsero a fusione, in un unico blocco splendente, tutte le qualità artistiche dell'autore. In cinquecento pagine di romanzo abbiamo la concentra-

zione sanguigna del *Gatto maltese*, della *più bella storia del mondo*, degli altri brevi racconti; la magica fantasticheria dei *libri della Jungla;* l'impeto urlante delle *Ballate di Caserma* e dei *Sette Mari*. Ma chi volesse dire una parola tipica per il *Kim* dovrebbe forse dire ch'esso è uno dei libri più «felici» che le letterature occidentali possiedano. Libro senza spasimo, senza dolore, non contratto da flaubertiane e decadenti doglie letterarie; simile, se mai, agli ubertosi e placidi libri narrativi dell'India; nato con una stella in fronte e un sorriso sul labbro, come il beniamino della fiaba cui ognuna delle fate reca un dono. Solo a ripensarlo vi si schiara l'anima. La luce della beata immaginazione lo irrora da ogni lato, i paesaggi edenici dell'abbondanza gli sorridono da presso e da lontano. Se tendete l'orecchio, coglierete anche una sicura e semplice armonia in quello che da principio sembrava un confuso e barbarico sbizzarrimento di clamori e di strida. Il furore delle apparenze esterne non nuoce all'intima simmetria dell'arte europea e classica, di cui anche l'anglo-indiano Rudyard Kipling è uno scolaro: così dice la leggenda che il tumulto dei Coribanti proteggesse l'infanzia di Giove, ordinatore del mondo. Il disordine e il capriccio sono inscritti nel circolo esatto dei quindici capitoli: architettura nostrana, ove tutto sorregge e tutto è sorretto e le masse si distendono quasi consce del loro equilibrio, ornata ma non intaccata dalla vegetazione lussureggiante dei sogni. E quella giovinezza sbrigliata è inconsapevolmente diretta dalla musica delle Grazie flautiste.

*

In ultima analisi si può dire che Kipling ha scritto un poema in prosa, di struttura tradizionale.

La sua materia si riassume, come quella di quasi ogni poema cristiano, in un pellegrinaggio, durante il quale si forma l'educazione spirituale del protagonista. Abbiamo anche qui un Dante e un Virgilio, un Faust e un Mefistofele, lo sviluppo di un'anima in un contrasto dualistico. Lo scolaro, il protagonista è Kim, cioè Kimball O'Hara, un fanciullo europeo, orfano d'un ufficiale irlandese, ma cresciuto in India e quasi completamente indianizzato. Il maestro, la guida, è un buddista tibetano, il Lama Teshoo.

Il caso li congiunge un giorno nella città di Lahore. Il ragazzo fannullone («non faceva nulla e con ottimo risultato»), che dal linguaggio, dal color della pelle, dal costume spensierato e avventuroso tutti avrebbero giudicato per un indigeno, è preso da ingenua simpatia per il gran santo dal cappello svolazzante, e lo segue per l'India, mendicando per lui e rendendogli ogni sorta di servigi che un *chela*, un discepolo affettuoso e devoto, deve rendere al maestro. Il Lama parla sempre della Legge Suprema — poco male per Kim che «conosceva già parecchie altre dozzine di divinità» — e, sebben vecchio, ha lasciato il suo tranquillo convento, ha varcato la grande montagna per cercare nella terra sacra il Fiume della purità. Giacché i libri narrano che alla pròva dell'arco il giovane Budda prima ruppe quello che gli presentarono, poi ne chiese un altro che nessuno riuscì a piegare. «Allora, oltrepassando gli altri segnali, la freccia volò lontano lontano, a perdita di vista. Alla fine cadde, e dove toccò la terra, sgorgò un rivo d'acqua, che poi divenne un Fiume, la cui natura, per grazia del nostro Signore e per i meriti che egli acquistò prima di diventar libero, è tale da togliere ogni macchia di peccato a chi si bagna in esso.» Ma nessuno sa dove scorrano le acque di quel fiume miracoloso; e per cercarlo, per scoprirlo finalmente, s'è mosso dalle montagne del Tibet il buon prete Teshoo.

Ora eccoli dunque il santo mongolo e il monello irlandese in pellegrinaggio per l'India alla ricerca del fiume di Salvezza. La contrapposizione tra il vecchio mistico e l'impetuoso adolescente è calcolata con sottile concettualismo. Quegli è l'Oriente, questi è l'Occidente; quello è il curvo, millenario sogno asiatico, che s'appoggia sulla giovane forza della civiltà europea guerriera e conquistatrice: e questa, sazia talvolta di sé stessa, lo guarda con smaniosa tenerezza negli occhi profondi, eppure non lo comprende. Non v'è nulla di comune tra Kim e il Lama Teshoo se non una istintiva forza di umano, reciproco amore che misteriosamente li ammalia: quasi come chi dicesse la canora nostalgia dell'Occidente verso l'Oriente, la stupita passività dell'Oriente verso l'Occidente. Così profondo l'amore del maestro per il discepolo che egli talvolta se ne sente turbato come di una violazione della Legge Suprema che gli comanda di sottrarsi agli affetti terreni e di affrancarsi dalla Ruota delle Cose; così ardente l'amore del discepolo pel maestro che, sebbene l'imperiosa volontà del suo spirito di razza lo chiami altrove, egli non sa staccarsi da quella straniera ed avventurosa compagnia. Ed è questa la sola passione gentile di tutto il libro, ove non sono né donne, né amori, né famiglia, né maternità, né amicizia; l'unica sorgente spirituale, onde venga di tanto in tanto a quest'acre epopea che ignora il dolore almeno una tenue velatura patetica: quasi un fiato tenero di plenilunio in un mondo fantastico tutto quanto di luci smaglianti e crudeli.

Ma, sebbene Kim e Teshoo mangino lo stesso riso, dormano sotto la stessa tenda, camminino di pari passo per gli stessi monti e per gli stessi piani, sebbene un'occulta forza imprima lo stesso battito d'amore ai loro cuori, essi menano, ciascuno per conto suo, una vita interiore che all'altro resta ermeticamente chiusa e radicalmente indecifrabile. Più

ingenuo, il santone buddista, simile a Don Chisciotte che in Sancio Panza vede effettivamente il suo scudiero, stoffa da cavaliere errante, crede che Kim sia un vero scolaro della Legge Suprema e che anche per lui scorrano, nascoste chi sa in quale profonda valle dell'India, le acque del fiume miracoloso. Ma Kim ha ben altro da pensare che codesto fiume e codesta purità; e non gl'importa nulla dei fini per cui viaggia quell'amabile ed amato pazzo. La feroce energia del suo giovane sangue bianco lo spinge innanzi. Egli viaggia per viaggiare, «come fanno i diavoli e gl'inglesi», si diverte a osservare i costumi delle genti straniere, a impararne le lingue, a contraffarne le maniere, gode a sentir discorrere di guerre, è astuto e generoso, subdolo e audace, ha schifo dei serpenti e predilige le costole di manzo. L'idea della sua individualità solitaria gli dà una vertigine sublime, come a un qualunque occidentale esploratore e pioniere, come a un Robinson Crusoé: «Adesso io sono solo, del tutto solo. In tutta l'India non c'è nessuno solo come me. Se io muoio oggi, chi porterà la notizia, e a chi?... perché io sono un Figlio dell'Incantesimo, io, Kim.» Egli è bianco, epperò farà la guerra e stringerà nel suo pugno la sua parte di mondo, e sarà impulsivo, rapace, attivo, perché «chi è Sahib è Sahib per tutta la vita.» Come Mowgli, il piccolo eroe dei *libri della Jungla,* diventa un uomo nel mondo delle bestie, così in *Kim* l'aquilotto occidentale mette penne ed unghioli pur nel nido del misticismo asiatico. D'altronde, la sua conoscenza delle costumanze locali e la sua prodigiosa versatilità sono qualità troppo rare perché il governo britannico si lasci sfuggire un così straordinario soggetto. Il reggimento, ove militò il padre di Kim, scopre l'orfano, e, pur senza staccarlo mai per lungo tempo dal Lama Teshoo, lo affida ad autorità previdenti che lo incamminano verso un'ardua carriera: la carriera del Grande spionaggio («il Gran

Giuoco») che aiuta l'Inghilterra a reggere con un pugno di soldati e una banda d'impiegati un impero senza confini.

*

L'uno a fianco dell'altro, il vecchio tibetano e il fanciullo irlandese vanno su e giù per l'India. Questi idolatra la dovizia e la luce del mondo: «È un buon paese il paese del Sud. L'aria è buona, l'acqua è buona. Eh?» E quegli risponde: «Ma tutti sono legati alla Ruota. Legati, sempre, una vita dopo l'altra. A nessuno di questi è stata mostrata la Via.» L'asiatico aspira all'annullamento della personalità, alla beatitudine eterna, alla dissoluzione nel Nirvana; l'europeo si precipita fra i raggi della Gran Ruota, tutto contratto in uno slancio di cupidigia, d'ambizione, di volontà di vivere. Il Lama Teshoo cerca il fiume di Budda; Kim gli va a paro come se lo accompagnasse in qualità di discepolo, ma veramente segue le tracce di certi agenti segreti del governo russo, per derubarli delle loro carte, e, se sarà il caso, per far loro violenza. Non gli aveva detto uno di quelli che lo hanno iniziato al Gran Giuoco, regalandogli un revolver: «voglia il cielo che tu riesca un giorno a uccidere con esso un uomo»? La sua anima cerca le pianure grasse ove tumultua l'azione violenta e vittoriosa, l'anima di Teshoo tende a sciogliersi verso l'alto, fuggendo «questo mondo vasto e terribile».

E l'arte narrativa con cui sono intrecciate le opposte storie fa pensare ai più bei romanzi spagnuoli di avventure; fa pensare, talvolta, perfino all'*Odissea*. E la rappresentazione dell'India è abbagliante come la luce sensuale di tutto un mondo raccolta in una pietra preziosa: i sacerdoti e i guerrieri, i mussulmani e gli inglesi, le nozze, i cortei, i mendicanti, i rajà, le foreste, i templi, i musei, l'Imalaya,

i fiumi, Delhi, Umballa, Benares. «Il clamore di Benares, la più vecchia di tutte le città della terra, giorno e notte sveglia davanti agl'iddii, batteva intorno alle mura, col fragore d'un mare intorno ad una diga.» Certo, lo spirito del poeta s'identifica quasi esclusivamente con lo spirito di Kim, nel quale sembra talora rappresentata per simbolo l'arte di Kipling e gran parte della poesia moderna. «L'aurora lucente come il diamante svegliò gli uomini, i corvi e i buoi. Kim si mise a sedere, sbadigliò, si stirò, beato in tutto il suo essere. *Questo era il mondo in tutta la sua realtà, questa era la vita che egli voleva: i mormorii, i richiami, le cinture che si affibbiano, i buoi che si frustano, le ruote che stridono, i fuochi che si accendono, i cibi che si cuocìono, e nuovi spettacoli ad ogni istante.*» E questa è l'arte di Kipling, anch'egli «umile scolaro del grande Omero», come Federico Mistral, come tanti altri moderni, anch'egli ansioso di un primitivo gaudio sensuale, fatto di gioconda contemplazione e di libera narrazione. Perciò l'avido, impetuoso, goditore Kim, questo leoncello imperialista che il santo tibetano si conduce dietro, come l'uomo dell'apologo si faceva leccar le mani dal lupatto ch'egli credeva cagnolino, è il suo figliuolo prediletto; e in paragone a questa creatura di sangue e di nervi il Lama Teshoo ha qualcosa di pallido, di convenzionale, forse di lievemente caricaturale, come una stampa giapponese copiata pari pari in un quadro ove tutti gli altri personaggi siano rappresentati con tecnica europea. Ed è questo squilibrio che impedisce al *Kim* di competere coi capolavori mondiali. Sebbene esso sia l'opera più grande e robusta che abbia prodotta la nostalgia europea verso l'Oriente, vi si sente ancora prevalere il carattere letterario e sensuale di questa nostalgia. L'anima religiosa ed etica vi è appena sfiorata. E un altro Lama Teshoo, il gran prete orientale della letteratura europea, Leone Tolstoi,

troverebbe abbominevole un libro in cui Kim è protagonista e il santo mendico è quasi macchietta (giacché talvolta parlando della Gran Ruota o del Fiume della Freccia, si vede proprio che Kipling non trattiene il sorriso, quasi come Anatole France in *Thais*).

Ma, insomma, un'epopea occidentale-orientale, in cui con la stessa penetrazione fossero simboleggiati lo spirito dell'attività (anche meno belluino e feroce di come sia lo spirito europeo secondo Kipling) e lo spirito dell'ascesi e della rinunzia, sarebbe un'altra *Divina Commedia*. Kipling non può giungere a tanto, e il suo *pathos* più alto è in una squisita gentilezza sentimentale, ben nota alla poesia inglese. Per questa gentilezza poetica è mirabile, fra l'altro, la chiusa del libro. Il vecchio Lama, ormai prossimo a morte, è convinto d'aver trovato finalmente il fiume della Beatitudine, e con una dolcissima perorazione lirica annunzia all'amato discepolo che fra poco glielo mostrerà. E le cose sono in quell'ultime pagine così abilmente congegnate che un lettore tenero può chiudere il libro, sperando che Kim rinunzii al Gran Giuoco e, bagnatosi nel fiume, vada in un convento del Tibet a adorare la Legge Suprema. Così la grande e gioiosa musica di questo libro si chiude con un tremolo elegiaco e con una pausa soave.

E non si può negare che *Kim* sia, nel complesso, il poema di una mirabile e fulgida esteriorità sensuale. Ma la freschezza della vita immediata fa anche dimenticare il difetto di un profondo sentimento umano. Galoppata ariostesca: ma di quelle che ci fanno respirare il vento del cielo e ci fan dimenticare il tanfo chimico delle «novità» parigine rivendute, trent'anni dopo, in Italia.

IV.

L'AMOROSA SUFFRAGETTA.

Vi sono sei piccole famose quartine nelle quali Enrico Heine fa eco al canto funesto della sirena renana della Lorelei: «Non so che cosa voglia mai significare ch'io sia oggi così triste; v'è una fiaba di tempi antichi che non mi vuole uscire di mente.... La bellissima vergine siede sulla rupe, meravigliosa; i suoi gioielli d'oro splendono, essa pettina la sua chioma d'oro. La pettina con un pettine d'oro, e canta frattanto una canzone, che ha una meravigliosa potente melodia». Passa il barcaiolo, e, preso da selvaggia passione, guarda in alto dimenticando l'insidia della rupe; la barca si sfracella; l'onda ingoia la barca e il barcaiolo. Qualche cosa di simile aveva già cantato il Goethe in una ballata anch'essa famosa, il *Pescatore*. Mentr'egli siede tranquillo in riva al fiume, reggendo l'amo, ecco si dividono le acque e ne emerge un'umida forma femminea, che parla e canta: se sapessi come sono felici i pesci nelle mie profondità, anche tu vi scenderesti, anche tu ti sentiresti beato. Non scendono pure il sole e la luna a rinnovarsi nel mare? e non torna il loro viso, spirante il fiato dell'onde, doppiamente più bello nel cielo? L'onda mormorando salì lambendo il nudo suo piede; allora il cuore gli si gonfiò di nostalgia, come all'udir la voce della donna amata.... Un po' fu l'onda ad attrarlo, un po' fu lui a lasciarsi andare, e nessuno lo vide mai più. Anche questi sono pochi versi: un tenue eppure straziante svol-

gimento del tema lirico che Victor Hugo ha schematicamente formulato nelle due parole: *le gouffre attire*. Poi sopraggiunge la maniaca fantasia di Edgardo Poe; riprende il tema, lo inverte, lo analizza, lo compone in tutte le sue possibilità. E dal germe lirico si sviluppa una spaventevole sinfonia: «la discesa nel Maelstroem».

Ma guardate Wells. A lui non bastano né le poche strofe di Heine o di Goethe, né le venti paginette di Poe. Sul motivo della Sirena che rapisce l'uomo nelle umide profondità, egli imbastisce, parecchi anni or sono, un intero romanzo di trecento pagine, la *Signora del Mare*. Qui tutto è visto nella cruda evidenza dei minuti particolari, come in un fatto di cronaca, come in una perizia giudiziaria; la signora del mare e l'amante ch'ella uccide hanno un nome e un cognome; ella ha un mantello prezioso, ha un braccio ignudo, e la massa dei capelli dorati le ricade sulle spalle; egli è vestito elegantemente di bianco (come uno, si direbbe, condannato ad essere bagnante in questa vita e nell'altra). Vi sono portinai d'albergo, poliziotti, signore e signori del gran mondo. E l'autore vuol sapere proprio tutto, anche quando è costretto a confessare che nessun testimonio poté assistere alla scena finale. «Nessuno assisté a quest'ultima discesa per dirci se Chatteris si voltò prima d'immergersi nelle onde fosforescenti». «La Signora, suppongo, lo accarezzava sorridendogli o mormorandogli dolci parole. Per un istante essi dovettero esser illuminati dalla lampada elettrica posta a metà della gradinata, ma tosto l'ombra li avrà avvolti nuovamente.... Per qualche tempo avrà nuotato al fianco di lei.... ma poi dovrà essersi fermato.... Si sarà egli guardato indietro? Non lo so», eccetera, eccetera.

Questo piccolo paragone potrà aiutare qualcuno a intendere in che consista propriamente la fantasia del più celebre fra gli scrittori fantastici nostri

contemporanei, H. G. Wells. È una fantasia che corre, tanti chilometri all'ora, sui levigati binari della logica. Non è già che il Wells si tuffi, d'un balzo, nell'assurdo, e vi respiri come nel suo proprio elemento. L'assurdo è un dato preso dal di fuori, sul quale egli rigorosamente ragiona. Mette un'ipotesi stravagante, e poi, con imperterrita precisione, ne cava le conseguenze. Che cosa avverrebbe, se, incontratasi la Terra con una cometa, l'atmosfera che noi respiriamo si tramutasse in modo da purificare il cuore dell'uomo e nobilitarne le passioni? Non è un'intuizione, non è un'emozione; è un problema. E la sua soluzione si legge nel libro intitolato *Nei giorni della Cometa*. Che cosa avverrebbe se un uomo potesse starsene in catalessi per due secoli interi? Ecco un altro romanzo: *Quando il dormente si sveglierà*. E se le macchine volanti raggiungessero tale perfezione e tale potenza d'offesa da divenire decisive nei conflitti internazionali? *La guerra nell'aria*. E se esistessero veramente gli angeli e uno d'essi cadesse per avventura in questa bassa terra? *La visita meravigliosa*.

Da questa disposizione di mente nasce, se volete, l'originalità del Wells: singolare originalità che consiste sopra tutto in uno squilibrio, in una dissonanza. Capita tante volte di sentir dire: che cosa succederebbe, se Dante Alighieri rinascesse ai tempi nostri? E la risposta della gente sensata è sempre la stessa: come volete che Dante Alighieri, con quel certo carattere, con quella certa fede, con quella certa mentalità rinasca ai tempi nostri? ché allora non sarebbero più i tempi nostri, ma di Dante Alighieri. Se non che, per il Wells è come se questa risposta non avesse senso. Egli si figura la vita così com'è, nella sua trita realtà quotidiana: solo che v'incunea frammezzo un elemento d'assurdo: non dico Dante redivivo, ma la catalessi bicentenaria o l'esistenza delle Sirene, che poi fa lo stesso.

Per il grande poeta fantastico, tutto il mondo si colora di una luce di sogno; nel mito, tutti i personaggi e tutti gli elementi trascendono i confini dell'esperienza volgare. Ma Wells vede e sente la vita con pacatezza borghese, la descrive con minuzia prosaica. Anzi è questa la sua caratteristica: aggirarsi nel meraviglioso senza lasciare il tono confidenziale della prosa; entrare nel castello delle fate in pigiama e pantofole.

Perciò, sostituita la curiosità alla commozione, la coerenza logica all'estasi creativa, il calmo tono notarile al terrore allucinatorio di Edgardo Poe, non mi pare che sia il caso di annoverare il Wells fra i cosiddetti scrittori fantastici. La sua fantasia è piuttosto fantasticheria, e l'innegabile effetto artistico che con essa raggiunge può, meglio che ad ogni altro, paragonarsi a quello di un bonario e non raffinato umorismo che gl'inglesi chiamano *funny* e noi sappiamo tradurre all'ingrosso con un sapido aggettivo meridionale: spassoso. Può essere spassoso uno che, raccontandoci un viaggio all'Inferno, ci fa sapere d'aver fatto passare il suo biglietto di visita a Belzebù; è spassoso il Wells, quando ci racconta del buon prete di Siddermorton che, andando a caccia, crede di sparare addosso a un grande uccello, e si vede cadere ai piedi un angelo.

*

Io non credo troppo nella «seconda maniera» di Wells. Chi legge *Anna Veronica*, tradotto or non è molto in italiano (Milano, Treves, 1913), deve guardarsi dall'attribuire soverchia importanza a un mutamento di metodo dell'autore. Egli ha rinunziato agli elementi meravigliosi e fantastici; cosicché questo suo libro è tutto prosa: prosa congrua e compatta, non più sconquassata dall'umorismo marchiano dei rac-

conti inverosimili. Ma non perciò ha potuto rinunziare al suo solito modo d'immaginare: che è un immaginare per combinazioni, per ipotesi, per suture intellettuali, anzi che per calore di commozione.

Anna Veronica è, sotto specie di romanzo, un trattato del femminismo, che vi è considerato in tutti i suoi aspetti di problema etico, sessuale, economico, politico, come biologia e come suffragismo. Mi pare evidente che il libro sia stato concepito come un innesto sul tronco della *Professione della signora Warren*, il più noto, almeno per noi continentali, dei drammi di Bernardo Shaw: nel quale la giovane Viviana si stacca violentemente dalla famiglia e dall'amore, e, freddamente sicura della sua solitaria ed emancipata volontà, balza incontro alla vita. Ebbene, è possibile che in quest'apoteosi scenica dell'Eva futura sia inclusa una veridica profezia di quella che sarà la soluzione del problema femminile? La vittoria di Viviana è una conclusione necessaria emergente da premesse lecite, o non è piuttosto una prepotenza retorica di Bernardo Shaw sulla buona fede dei suoi spettatori? Che cosa avverrebbe davvero, se una fanciulla, anche colta e intelligente, abbandonasse la sua comoda casa di campagna e si mettesse a girare per le vie di Londra, in cerca di pane e di libertà? Come vedete, siamo sempre alla nota forma della fantasia di Wells. La realtà è tutta lì, raccolta in un gomitolo: non resta che dipanarla intorno all'arcolaio di un'ipotesi.

La cortese polemica con lo Shaw è svolta secondo criterii che i lettori degli altri libri di Wells non ignorano. Come tutti gli uomini imbevuti di scienza positiva egli è scettico verso le panacee rivoluzionarie e le riforme esteriori. Non è il diritto elettorale che potrà risolvere il problema della donna, e non sono nemmeno le frasi vuote con cui si gargarizzano le lettrici di Shaw o di Ibsen quelle che alle nostre compagne potranno dare la forza di vivere libere

in un mondo di liberi. Il rinnovamento deve procedere dall'interno. Strepitare sulle piazze e negli articoli di giornale che la donna dev'essere la pari, la concorrente, la rivale dell'uomo non serve a cavare un ragno dal buco, la realtà scientifica ed economica essendo tale fortezza che non bastano ad espugnarla le cannonate verbali. Anna Veronica se ne va anch'essa a Londra come Viviana per sottrarsi alla tirannide familiare; ma non sa, nella sua puerile ingenuità, che farsi prestar danaro da un vecchio libertino, ai cui artigli poco più tardi le riuscirà a mala pena di sfuggire. Parla Wells per bocca di Anna Veronica, quand'ella amaramente riconosce d'essersi ribellata al dominio degli uomini solo per chiedere aiuto ad un uomo; si esprime il disgusto di Wells nel disgusto per le agitazioni suffragiste che coglie la multiforme eroina dopo una breve esperienza di tumulti facinorosi e di umilianti peripezie giudiziarie; son formulate le conclusioni dell'autore nelle conclusioni di Anna Veronica finalmente innamorata: «In sostanza non v'è donna che non senta il bisogno di stipulare un trattato di alleanza con un uomo, naturalmente più forte di lei, e questo bisogno le è anzi essenziale più che qualsivoglia altra cosa al mondo. Non sarà forse razionale, non sarà forse equo, ma è così, e non in forza di leggi o di usi, né tanto meno di usurpazioni maschili, ma solamente.... perché è così....». Non per nulla Anna Veronica è studentessa di biologia.

Si può dire che, nel problema femminile considerato da un punto di vista economico e politico, il Wells pensi su per giù come un conservatore. Ma è sovversivo non appena passi al lato morale del problema. Ne sapevano già qualche cosa i lettori dei *Giorni della Cometa*, dove alla fin fine si afferma la tesi che in una umanità rinnovata e purificata non vi sarebbero opposizioni alla poligamia e alla

libertà dei rapporti sessuali, cose che noi condanniamo solo perché ancora c' ispira una bassa e bestiale passione, la gelosia. La donna è fatta per l'amore e per la maternità, non per la lotta economica o per le faccende politiche. Ma da questo principio il Wells desume la conseguenza che la redenzione della donna non può venire se non da un rinnovamento interiore, per cui essa vada incontro all'amore e alla maternità con piena lealtà di spirito e franchezza di volere sciogliendosi dai vincoli d'ogni convenzione ed ipocrisia e trasgredendo i bugiardi divieti. Anna Veronica fallisce finché s'illude di affermare la sua personalità con l'indipendenza economica o con la sedizione politica; riesce, quando, ritrovato il suo istinto di donna, respinge un comodo matrimonio senz'amore e si unisce liberamente all'uomo ch'ella ama, al biologo Capes, che, separato ma non divorziato dalla moglie, non può, almeno per ora, sposarla.

E si capisce che a Capes, al biologo, affidi Wells l'incarico di formulare un'interpretazione definitiva delle avventure di Anna Veronica: quando voi vi ribellavate alla famiglia ed alla società, illudendovi di affermare i diritti del vostro sesso contro la tirannide dei maschi, eravate, senz'accorgervene, «simile a un'ape ch'esce per il volo di nozze». Date dunque un marito a Viviana Warren, date un amante alla suffragetta. La conclusione di Wells ci fa ricordare le crude parole dell'Oloferne di Hebbel, quando alla terribile Giuditta promette, atrocemente ironico, di farle fare un figliuolo.

*

Insomma, bisogna prendere quest'Anna Veronica per quello che è: un grazioso manichino di cui il romanziere sociologo si serve per mettere in prova

le varie fogge di vestito che finora furono proposte alla donna dell'avvenire. Il taglio dell'indipendenza economica le va male; peggio ancora le va la moda del suffragismo; non le conviene il grembiule della famiglia convenzionale e del matrimonio servile; ma la veste a meraviglia il lieve peplo del libero amore.

Cosicché abbiamo una serie di oneste e interessanti variazioni sui problemi attinenti alla donna, una lunga e istruttiva conversazione ove Anna Veronica, Capes e quegli altri non sono che comodi *à propos* per precisare il discorso, mentre chi sta sempre di fronte al lettore è H. G. Wells, sincero e coraggioso «amico delle donne». Tanto che, per simulare l'evidenza artistica, il Wells non si dà poi troppa pena, e molto spesso si contenta degli espedienti che si trovano nei retrobottega del mestiere. Non mancano le signorine «vestite con semplicità ma con eleganza», i perfetti gentiluomini «dal volto magro, e dall'aspetto stanco», l'interlocutore che esclama: strano!, «spalmando di burro una fetta di pane e tagliandola in un modo suo speciale» o quell'altro che «badò a mangiare per qualche minuto un po' di *ragout* all'irlandese; poi soggiunse a bocca piena....». Anche in *Anna Veronica*, come nei romanzi fantastici, il Wells adopera questo tritume prosaico per imbottire alla peggio di realtà gli schemi delle sue calcolate escogitazioni.

Che importa? La sua forza non è lì, ma in una sobria e leale commozione che lo esalta, quand'egli si trovi nell'orbita delle idee morali che gli son più care. Come Swift ideò le terre dei pigmei e dei giganti, esplorate da Gulliver, per dare libera carriera al suo furore atrabiliare, così Wells si abbandona alle sue fantasticherie per godersi, quasi realizzato in un facile sogno, il suo bonario ottimismo. Con che gioia delicata è narrato l'innamoramento di Anna Veronica! con quanta fermezza di tono è enunciata,

in belle parole di Anna Veronica e di Capes, la necessità della ribellione alle menzogne convenzionali!

Laddove è la verità, ivi è la virtù. Senza dubbio. Ma come fare a credere che, dov'è la virtù, ivi non debba anche essere, necessariamente, la felicità? Gli scrittori moderni sono troppo teneri di cuore, troppo beneducati per non sentire una salutare repugnanza delle chiuse tragiche. Così avviene che il «passo falso» di Anna Veronica non le costi nemmeno una slogatura e che cadendo ella s'accorga di saper cadere in piedi come i gatti. Poco tempo dopo, Capes, da famoso biologo, è divenuto celeberrimo drammaturgo. Anna Veronica è sua moglie legittima, invidiata ed ammirata. Ed eccoli, marito e moglie, nella loro villa, quasi sontuosa, mentre fanno gli onori di casa al padre di Anna e alla zia. «Il pranzo, in sé e per sé, era squisito. Nessun piatto sciupato, dalla zuppa sapientemente dorata e condita, ai deliziosi *marrons glacés* alla crema».

Confesserò che questo buon odore di cucina mi sciupa un po' l'effetto lirico dell'*Anna Veronica*, come quello del *Docteur Pascal* e degli altri libri consimili. Ma in verità gl'ideali non fruttiferi e le ribellioni disgraziate sono un po' fuori di moda.

V.

LE *COMMEDIE SGRADEVOLI* DI B. SHAW.

Agostino Hamon, autore di un libro su Bernardo Shaw intitolato *Le Molière du XXme Siècle*, va traducendo in collaborazione con Enrichetta Hamon l'opera del suo adorato maestro (*Pièces plaisantes et déplaisantes*, par B. Shaw. Premier volume contenant les trois pièces déplaisantes. Paris, Figuière, 1913). Ed anche qui, nella prefazione dei traduttori, riappare il parallelo con Molière: «più grande di Ibsen e di Beaumarchais, egli è il solo drammaturgo che raggiunga la statura di Molière, il maestro dei maestri». S'intende che non tutti siano disposti ad indulgenza verso questo gentile ed innocuo fanatismo, quasi inevitabile in chi dedica ogni sua attività ad un solo scrittore, e che parecchi sian corsi alle difese, ripetendo e confortando di nuove ragioni un giudizio opposto ma non meno diffuso: che Bernardo Shaw non sia tanto drammaturgo quanto caricaturista, non tanto poeta quanto giornalista eccentrico e spiritoso, compilatore di verbosi paradossi a proposito dei quali converrà, se mai, ricordare Oscar Wilde che ne faceva di più saporosi, ma non Ibsen né Molière. Ci sia dunque concesso di lasciare in pace i morti e di affidare al secolo ventunesimo il cómpito di decidere se questo nostro, ancora adolescente, avrà generato un nuovo Molière. Vorremmo piuttosto guardare spregiudicatamente, senza eccessi di polemica o d'entusiasmo, a questi tre primi drammi, che l'eccellente versione degli Hamon ci dà motivo di rileggere, preparandoci a intendere meglio le opere più recenti dello Shaw.

Uno, *la professione della signora Warren*, è abbastanza conosciuto in Italia; quasi o interamente ignoti sono gli altri due: *Non Olet (le case del vedovo)* e *l'uomo amato dalle donne*. Trascurando per ora quest'ultimo, sarà facile cogliere le somiglianze fra i primi due che, di primo acchito e così all'ingrosso, sembrano due drammi di satira sociale che il pubblico già preparato, citiamo un nome fra tanti, da Ottavio Mirbeau può udire senza l'imbarazzo e l'ambigua sorpresa in cui lo suol mettere una concezione radicalmente nuova. La situazione del figlio che si contrappone al genitore e idealmente lo rinnega è antica quanto il mondo, nella vita e nel dramma; ed è ben noto al teatro del secolo scorso un raffinamento di questo contrasto, il quale consiste nel far sì che il padre o la madre stessa abbia inconsciamente preparato la rivolta della sua creatura. Questo appunto è il nucleo passionale nella *professione della signora Warren*. La madre s'è arricchita in un commercio infame, ma, incapace di soffocare interamente la sua umanità e idealità, l'ha trasferita nella figliuola, Vivia. Il suo modo di ragionare, su per giù, è questo: nella società così com'è, non v'è per una donna altro modo di provvedere decentemente al suo benessere che nel piacere a qualche uomo abbastanza ricco perché egli possa mostrarsi buono con lei. Se ella appartiene alla stessa sfera sociale dell'uomo cui piace lo costringe a sposarla, si vende — così pensa la signora Warren — una volta per sempre. Altrimenti deve vendersi giorno per giorno. Per lei è un commercio come un altro, le cui leggi si formulano in un gelido teorema di economia. E, se il capitale è indispensabile per ogni altra richiesta ed offerta, perché non dovrebbe occuparsi di questo «ramo»? La signora Warren ha avuto la ventura d'imbattersi in un uomo danaroso, che ha capito le sue qualità d'amministratrice e ha intuito l'affare. In fondo, è un buon

investimento (trentacinque per cento), e non c'è niente di male. Anzi, c'è qualcosa di bene: un pizzico di ragionevole filantropia; non essendovi per la signora Warren un dubbio al mondo che le ragazze impiegate in quest'impresa siano meno crudelmente tiranneggiate e sfruttate che negli opifici e nei *bars*. E v'è qualcosa di meglio: la materna tenerezza della signora Warren. Ella vuole con tutta l'anima che sua figlia sia sottratta all'impero di quel teorema economico. La fa studiare in collegio e, poiché ha un gusto particolare per le scienze esatte, la fa perfezionare in matematica. Vivia è bella e pura; coi danari che la madre ha accumulati sarà una signora per bene, forse la moglie di un baronetto. È naturale che l'illusione sentimentale fallisca non appena Vivia venga a conoscere l'origine della ricchezza ch'ella dovrebbe godersi e che la madre, respinta dalla figlia che rifiuta i suoi danari e vuole guadagnarsi lo stretto necessario lavorando, si ritenga iniquamente offesa e rimpianga di non aver fatto di Vivia una pari sua.

Tra madre e figlia Bernardo Shaw mantiene una fredda e quasi crudele neutralità. L'una e l'altra hanno ragione; e, in fin dei conti, non si può misconoscere che, se Vivia potrà raggiungere l'indipendenza senza sacrificare l'onestà, dovrà pure ricordarsi che della sua salvezza è debitrice agli studii di collegio e al diploma in matematica, cioè alla signora Warren e alle sue impiegate che glien'hanno offerto i mezzi. La conclusione dovrebb'essere la complicità necessaria di tutti quelli che vivono nel moderno organismo sociale. E ancora più chiaramente — con l'evidenza dimostrativa che può venirle da un abile espediente d'intrigo — è pronunciata questa conclusione nelle *Case del vedovo*. Un giovane di famiglia nobile e di costumi innocui s'è innamorato della figlia di un selvaggio speculatore, Sartorius, che s'è arricchito affittando alla plebe londi-

nese delle spelonche trogloditiche e lanciando alle calcagna degli inquilini affamati una muta di esattori rapaci. In un primo movimento di sdegno, Trench, l'innamorato, consentirebbe a sposar Bianca solo nel caso ch'ella rinunciasse a una dote così sporca. Ma Sartorius gli dimostra facilmente ch'egli è suo complice. Di che vive Trench, se non di diciassettemila lire annue che gli vengono da un'ipoteca gravante sulla proprietà di Sartorius, su quelle tali caverne trogloditiche? E come vivrebbe, se gli esattori avessero pietà di quei miserabili? Gradatamente, allo sdegno succede la rassegnazione; le leggi della vita sociale e la furia della passione costringono Trench a farsi ancora più intimamente socio di Sartorius, in una speculazione obbrobriosa, e ad accettare la dote immonda di Bianca. In sostanza, secondo il pensiero di Shaw, Trench è più logico della figlia di Mrs. Warren.

*

Nel second'atto delle *case del vedovo* un amico di Trench formula la morale della favola: «ah! mio caro amico, l'amore del danaro è la radice di tutto il male». Evidentemente questa verità non è peculiare a Bernardo Shaw, e udiamo altri gridi ben noti, quando Vivia impreca contro «la società che vi accetta e le leggi che vi proteggono», o, separandosi per sempre dalla madre, che ormai si propone di fare il male e nient'altro che il male e deplora d'essere stata buona con lei, le risponde così: «Sì, val meglio che ognuno scelga il suo cammino e lo segua fedelmente. Se io fossi stata nei vostri panni, forse avrei fatto come voi, ma non avrei vissuto una vita credendo in un'altra. In fondo siete una donna convenzionale. Perciò vi dico addio». L'avidità e l'ipocrisia sono la perdizione degli uomini: dottrina morale che è di Bernardo Shaw come fu di Enrico

Ibsen o di Leone Tolstoi o di un altro qualunque fra i grandi artisti del secolo scorso.

Ma, nonostante l'affinità del contenuto, l'arte di Bernardo Shaw è profondamente diversa. Quando da una sua opera s'è estratto il nòcciolo dell'azione, quando s'è detto in che consista il fatto essenziale delle *case del vedovo* o della *professione di Mrs. Warren*, il lettore può anche credere che Bernardo Shaw scriva drammi sul tipo della *Potenza delle Tenebre* o, che so io, di *Gian Gabriele Borkman*. Nulla di ciò: Shaw è remotissimo dall'atmosfera tragica di Ibsen e di Tolstoi, e ignora anche le impetuose aggressioni di Mirbeau. Egli si diverte, e vuol divertire il lettore; ed è veramente un autor comico. I casi di Sartorius e della signora Warren, che nella fantasia di un altro poeta si tingerebbero di colori sanguigni e cupi, sono da lui rappresentati in una luce sfavillante e sgargiante, nella quale sgambettano alcuni mostricciattoli grotteschi e i lazzi, le trovate, le freddure s'intrecciano inestricabilmente come le spire d'inutili arabeschi. L'innamorato di Vivia, che alla fine è buon diavolo, dice: «mio padre non avrà l'originalità di morire prima dei settant'anni»; l'eroina delle *case del vedovo* picchia la cameriera: sfrontatezze da comici di fiera, da improvvisazioni clownesche che tanto più piacciono quanto meno attici sono i loro sali. Insieme a queste due commedie, gli Hamon hanno tradotto *L'Uomo amato dalle donne*, in cui Charteris, clamorosamente conteso fra due fanciulle, finisce col non avere né l'una né l'altra. Ebbene, il succo di questa commedia, se proprio un succo se n'ha da estrarre, è in una satira dei *clubs* ibseniani e femministi di Londra. Ma è difficile immaginare, per chi non l'abbia letta, quanto sia povera di austerità e di cipiglio questa satira. Quando Giulia, freneticamente innamorata, insegue Charteris e questi, spaurito, s'industria di sfuggirle senza dare scandalo, siamo in piena pantomima,

e si può dire che siamo in piena farsa quando il dottor Paramore, pur di non parere spiritualista, chiama *psichicità* la sua anima, e, per essere galante, dice a una signorina che fra poco sposerà: «vorrei che foste seriamente malata per potervi aiutare con tutta la mia scienza e tutta la mia simpatia». Un entusiasta dirà: ecco la grandiosa buffonata di Aristofane, ecco la tecnica di Molière; e magari citerà le *Ecclesiazuse* o, meglio, le *Précieuses ridicules*, cui per certi rispetti può paragonarsi *L'Uomo amato dalle donne*. E un detrattore vi dirà che, aggiunta qualche ammaccatura di cilindro, qualche amichevole manata sulla pancia dell'interlocutore e la maestria di un buon fotografo, questa commedia farebbe un eccellente numero finale da cinematografo. E vi ripeterà: come volete prendere sul serio le opinioni sociali e le dottrine morali di uno che si diverte così pazzamente? chi ha tanta fertilità nell'escogitare piroette verbali che perfino il titolo dei suoi drammi è un gioco di parole *(Plays pleasant and unpleasant)* non ha coscienza, non ha passione, non è poeta.

Ma non credo che a tutti questo argomento possa apparire trionfale. In fin dei conti, chi dice così chiede tragedie a uno che vuol darci commedie. Certo, Bernardo Shaw non sente il problema della vita moderna con la stessa intensità di un Ibsen o di un Tolstoi; altrimenti scriverebbe qualche cosa di equivalente al *Borkman* o alla *Potenza delle Tenebre;* e fonderebbe sette cristiane o predicherebbe il vangelo dell'amore. Invece, non v'è nulla in lui di mistico o d'eroico; e il suo raziocinio è saldo e limitato come quello di un anglosassone di tipo medio. La riforma della società nella sua mente è un problema chiaro e brutale come un *business;* non si tratta di religione, ma di economia politica; e Bernardo Shaw non è né un santo, né un profeta, ma un socialista riformista. «Ogni società che voglia

formarsi secondo un tipo superiore in cui ciascuno dei suoi membri conservi l'integrità del suo carattere, dovrebbe, secondo me, essere organizzata in modo che sia possibile a ognuno, uomo o donna, di possedere una comodità *(comfort)* ragionevole per mezzo del suo lavoro, senza vendere né le sue affezioni né le sue convinzioni». Sono parole non di un personaggio di Shaw, ma di Shaw in persona; e sono, una volta tanto, involontariamente comiche. È difficile trattenere il riso davanti a un uomo che, dopo aver considerato i mali del suo tempo e del suo popolo quasi con l'occhio di un Ibsen o di un Tolstoi, vi riduce tutto il problema a questione di *comfort* (ascensore e termosifone non esclusi), e, con l'ilare ottimismo di un Dulcamara, vi addita il rimedio a portata di mano, forse nel progressivo estendersi delle municipalizzazioni. Accetta la diagnosi spirituale della vita moderna, e redige una prognosi fondata sul più opaco materialismo.

Ma da questo contrasto deriva anche la sua comicità cosciente e volontaria, il carattere della sua arte. Sono cose che non si dicono senza trepidazione in un momento in cui prevale la smania d'identificare i concetti opposti e di abolire ogni distinzione estetica. Ma, se interroghiamo la nostra sensibilità artistica, sappiamo di distinguere esattamente fra il comico e il tragico e sappiamo che il riso scoppia quando, placata la passione, il freddo intelletto s'impadronisce dei suoi elementi e con indifferente superiorità li scompone ed analizza. Nessuno che non voglia imbrogliarsi in un disperato confusionismo chiederà all'autor comico di mostrare uno spirito eschileo; nessuno, udendo le apostrofi dei personaggi molieriani contro il «*gouffre où triomphent les vices*» scambierà l'accento di quest'umile moralismo col lirismo religioso di Corneille. La critica dell'*ancien régime* si trova nei libri di Rousseau e nelle *nozze di Figaro* di Beaumarchais; se non che Rous-

seau aveva l'anima di un fanatico o di un martire e Beaumarchais aveva la mente fine e lucida di un avventuriere. Quegli sentiva con tormentosa profondità, questi *sapeva* con superficiale chiarezza; e non sono i passionali, sono gl'intellettuali quelli che ridono meglio.

Indubbiamente Bernardo Shaw è un intellettuale; un uomo che vede, osserva e non si commuove. Il torto dei critici consiste nel fargli colpa di quella che artisticamente, e anche moralmente, è la sua virtù. I nostri contemporanei, quando non riescono ad esser tragici, si fingono sentimentali; Bernardo Shaw ha invece preferito di mettere lealmente in mostra l'aridità del suo cuore. Vedete, per esempio, quanto siano mediocri le parole, oltre che i sentimenti, nel passo che abbiamo citato: egli dice integrità di carattere, affezioni, convinzioni, laddove Tolstoi avrebbe detto salute dell'anima, amore, fede. Ma solo questa mediocrità spirituale gli ha permesso di ridere davanti a spettacoli raccapriccianti, e solo questa insensibilità gli ha permesso di cogliere le apparenze burlesche e grottesche della società, di cui Ibsen aveva esplorato la sostanza tragica.

Lasciamo i paragoni con la commedia classica di Atene o di Parigi. Ma v'è una pulsazione di vita autentica e non mentita in queste commedie dalla tecnica snodata e sinuosa, tutte di conversazione, di ragionamento, di cerebralità come la realtà ch'esse imitano, dominate da creature impulsive e calcolatrici, fredde e sensuali al tempo stesso, come quelle che dànno il tono alla società delle capitali moderne. Bernardo Shaw ha percorso, da allora ad ora, un lungo cammino; ma già negli scorci temerarii con cui è rappresentata Bianca Sartorius che aggredisce Trench per abbracciarlo, o Mrs. Warren che, dopo essersi confessata alla figlia, sente venirsi sonno, v'è il segno di una forza rara. E non bastano i lazzi volgari per farne uno scrittore volgare.

IV.

I.

HEINE VIAGGIATORE.

Heine, si sa, non deve tutta la sua fortuna italiana alle sue magnifiche qualità d'artista; ché altrimenti verrebbe, mettiamo pure, terzo, dopo Goethe e Schiller, o dopo Goethe e un altro. Ma Goethe è rimasto quasi sempre una vetta bianca ed eccelsa, contemplata in lontananza, e anche Schiller s'è andato dileguando dopo un periodo di nobile popolarità ai tempi del Risorgimento; mentre Heine è e riman nostro, per diritto di adozione. In lui è, per tre quarti, la letteratura tedesca degli italiani di media cultura, che lo amano per la snella compendiosità con cui nell'opera sua si addensano tante cose a noi note e care. V'è in Heine il romanticismo languido, sfumato, plenilunare, il tardo e clorotico romanticismo di Prati o di Aleardi; e v'è, insieme, la rustica e veemente reazione di Carducci e del verismo; v'è il musicale «sentimento della natura» che i nostri critici invidiavano credendolo privilegio delle poesie nordiche, e v'è la tribunizia ira politica di stampo foscoliano e guerrazzesco; v'è il *Lied* sospiroso e la fantasticheria galoppante da ballata funebre, ma v'è anche la pagana riabilitazione dell'Olimpo di fronte al cristianesimo «religione del dolore.» C'è insomma, il dolce veleno del sogno e l'acerbo antidoto della caricatura e dell'invettiva: ciò che nello stile del heiniano Carducci si direbbe il «caro cuore» e ciò che, sempre in quello stile, si chiama il «cuore di maiale»: l'alfa e l'omega del-

la poesia nel secolo che recò a perfezione la tisi sentimentale delle cortigiane amorose e l'industria delle carni in conserva. E poi, sopra tutto, c'è l'araldo della civiltà rivoluzionaria, il celebratore orgiastico della mannaia di Robespierre e dell'aquila napoleonica, il dileggiatore della Germania feudale, o anche della Germania senz'altro. Tutte circostanze che sarebbero bastate per aprire a Heine la via d'Italia, anche se non ci fosse stata di mezzo la Francia, appaltatrice del nostro gusto letterario, che ce l'impose quale scrittore men tedesco che suo. E certo, rileggendo i *Reisebilder* (Figure di viaggio), con molta efficacia tradotti, sebbene annotati non senza superfluità e inesattezze da Vittorio Trettenero (Milano, Treves, 1913), par d'essere in casa nostra. Né solo si pensa al *Ça ira* o alle *Confessioni e battaglie*, ma innumerevoli altri ricordi di recenti cose nostre ci occorrono alla mente, e tutta, in genere, l'atmosfera politica e letteraria di quel famoso libro ci spira, da principio, familiare.

Quanto alla politica, non c'è dubbio: nessuno scrittore tedesco ha rinnegato più francamente di Heine la tradizione conservatrice del suo paese. Le sue idee sono tutte mediterranee. Ma, quanto all'arte e alla sua vantata latinità o grecità, è probabile che il lettore, strada facendo, si accorga che qualche equivoco s'è insinuato nel solito giudizio italiano su Heine. Egli stesso, paragonando sarcasticamente la letteratura tedesca al favoloso Eldorado ove i bambini giocavano per le strade con le piastrelle d'oro, disse che al suo paese tutti gli scrittori, anche i più meschini, sono ricchi di grandi e profondi pensieri: meglio dunque far delle immagini, che in altri climi sono più comuni, ma in Germania hanno il pregio della rarità. E, quale egli volle essere, tale parve: puro artista, tutto fantasia di ventiquattro carati, immune dalla lega filosofante e raziocinatrice che agli occhi italiani ottenebra lo splendore di tanta

poesia nordica. Ma v'è un po' d'esagerazione nel credere che vi sia riuscito pienamente. Grattate l'emigrato in Francia, e troverete il dialettico tedesco, il lettore di Kant, di Schelling, di Hegel. Specie nel secondo volume dei *Reisebilder* abbondano osservazioni di politica, d'arte, di vita sociale che, sebbene avvolte nel domino rosa dello scherzo e del paradosso, rivelano una mente esperta di sottigliezze logiche e di nessi storici, o, diciamo pure, un fanciullo, anche lui, dell'Eldorado filosofico che gioca con piastrelle d'oro, dopo averle fatte coprire di stagno per non sembrare come tutti gli altri. Non è una mossa settaria, ma un sagace intuito di pensatore aver capito che il congresso di Vienna fu l'ultima vittoria dell'*ancien régime* e aver previsto, più di ottanta anni fa, la missione dello slavismo in Europa. Non sono parole d'un ingenuo queste sugli italiani: «invero il figlio di Albione, quantunque porti biancherìa di bucato e paghi tutto a contanti, non di meno è un barbaro incivilito rispetto all'italiano, il quale mostra piuttosto una civiltà che va fino alla barbarie. *Quello dimostra nelle sue abitudini una rozzezza contenuta, questo una delicatezza rilassata.* E poi che aria di segreta nobiltà spira dai volti pallidi degl'Italiani, col bianco del patire negli occhi e i labbri morbosamente fini...! Tutto il popolo italiano è di dentro malato, e gli uomini malati sono invero sempre più nobili dei sani, perché soltanto il malato è un uomo: le sue membra narrano una storia di dolore, sono spiritualizzate». Poche parole, che valgono molte pagine di Stendhal.

*

Ma, curioso, laddove è più concentrata l'energia artistica di Heine, ivi sono più rare o almeno più astutamente dissimulate queste finezze cerebrali. Nei

frammenti inglesi, che sono, in paragone al resto, pagine stanche, si vedono a occhio nudo; mentre nel viaggio sul Harz, nel viaggio da Monaco a Genova, nelle pagine lucchesi bisogna spesso andare a scovarle fra l'irto fogliame delle metafore, dei sogni, delle interiezioni gustosamente disordinate. Per quanto robusta e vitale fosse la sua natura poetica, ancora più forte era la sua volontà di essere e di parere puramente poeta, di comprimere e di soffocare nell'ombra il grave pensatore che s'annida in fondo a ogni artista tedesco. E vi fu chi, prendendolo in parola, lo giudicò tutto spontaneo, immediato, naturale, e chi, perché la nuova letteratura italiana era in buona parte heiniana, fece di Heine un italiano, anzi un classico. E qualcuno contrappose la tozza romanità di Carducci alla greca levità di Heine.

Ma sì, guardate che libro greco sono i *Reisebilder*! Occorrerebbe prima di tutto cercarvi la calma narrativa, l'euritmia dell'esposizione, la semplice curiosità: quasi che dall'università di Gottinga potesse uscire un nuovo Erodoto. E Heine, invece, ostenta la libertà del suo capriccio, e scrive un libro di viaggio ove di tutto parla più diffusamente che dei paesi percorsi. Anzi dalla tentazione di scrivere qualcosa di preciso, o, come borghesemente si direbbe, istruttivo rifugge come da un suggerimento diabolico. «Non c'è nulla al mondo più noioso della lettura di un viaggio in Italia, tranne forse lo scriverlo; e l'autore si può rendere in qualche modo tollerabile parlando dell'Italia il meno possibile». «Caro lettore, mi si porgerebbe fin d'ora occasione d'imbandirti i miei giudizi d'arte a proposito di Brera e dell'Ambrosiana, ma io allontanerò da te questo calice». «Tu vedi bene, caro lettore, che io vorrei darti una minuta descrizione locale della mia felicità, e come altri viaggiatori aggiungono alle loro opere carte speciali di luoghi storici importanti o comunque no-

tevoli, vorrei qui darti l'incisione in rame di Francesca». «La chiesa, ove si vede la croce miracolosa di Lucca, fa parte di un chiostro, di cui non ricordo il nome». Tutto ciò si riassume in una tenera espressione: «il mio cuore è il miglior cicerone». Si lascia condurre a zonzo dal suo cuore esulcerato, e gironzola per le cime del Harz, per le vie di Düsseldorf, di Amburgo, di Milano, di Londra, pei verzieri della Toscana, tutt'occhi per le contrazioni del suo caro cuore, tutt'orecchi per i gemiti e i gridi del suo caro io, ma bighellonescamente sbadato per tutto ciò che appartiene al mondo esterno. E ne è venuto il modello di ogni «viaggio sentimentale», un libro d'individualismo così intransigente da far sembrare oggettiva e lucida come una collezione di manuali scolastici una buona metà della letteratura romantica. Di tanto in tanto butta giù un giudizio stravagante, come quando definisce Genova: «questa città è vecchia senza antichità, stretta senza intimità e brutta fuor di misura»: bizze astutamente calcolate quasi per toglier credito a tutto ciò ch'egli dice quando non parla di sé stesso.

E, come è acerbamente ironica la situazione del viaggiatore che reclina gli occhi per non vedere che la sua ombra e si tappa gli orecchi per non udire che il rombo del suo sangue, così sono astruse le proporzioni, striduli i rapporti. Il capitolo intitolato ai Bagni di Lucca comincia e si svolge come una novella di amorazzi, ove campeggiano due grandiose e grossolane caricature di ebrei, e finisce con una spaventevole razzìa polemica contro Platen che aveva osato scherzare su Heine ebreo battezzato: *desinit in piscem*. E nella parte novellistica strillano in orgiastica confusione le citazioni da *Giulietta e Romeo*, l'enfasi ignuda di un giocondo erotismo e un corpulento motivo da opera buffa, quello del ricco ebreo che deve rifiutare i favori della bella da gran tempo desiderata, per aver preso in momento inop-

portuno un purgante: umorismo di sapore acre, più simile appunto a quello del sale inglese che a quello del sale attico. Ma tutto gotico, e non greco, è il gusto di questo libro, irto di pinnacoli, complicato di meandri, macchiato di luci crude e d'ombre profonde, carico di figurazioni mostruose, semi-umane ed animalesche, come un tempio barbarico. La beffa trascende a trivialità clownesche, come quando tratta, sghignazzando, da scimuniti i tedeschi battuti a Jena, o quando descrive il paradiso dei cattolici, dicendo che lassù «le oche arrosto volano intorno con piattini di salsa nel becco e si sentono felici di esser mangiate»; l'esaltazione ideale, anch'essa simile alla sirena dalla coda di pesce, finisce in una larga smorfia da guitto, come quando ci narra che le sue passioni sono «l'amore, la verità, la libertà e la zuppa coi gamberi». La sua agilità sarebbe prodigiosa, degna davvero di un satiro che danzi, ma di un satiro che abbia bevuto birra e porti legate ai piè caprini due grosse palle di piombo filosofico e di pesante ilarità teutonica.

Ed egli, che scherzò atrocemente sulla vanità dei cittadini di Monaco, cui piaceva di passare per ateniesi moderni, egli, che aveva tagliato il mantello smagliante della sua fantasia sopra un robusto modello di critica, sapeva bene di non essere un greco. «Un tempo», disse con parole superbamente vere, cui dovrebbero imparare a memoria le anime afflitte da nostalgia verso l'antica semplicità e innocenza artistica, «un tempo il mondo fu tutto di un pezzo: nell'antichità e nel medio evo. Nonostante le lotte esterne c'era pur sempre un'unità nel mondo e nei poeti. Onoriamoli quei poeti e godiamo di loro: ma imitarne l'interezza sarebbe una menzogna, una menzogna che verrebbe subito scoperta da un occhio acuto né sfuggirebbe al ridicolo.»

In questa luce ultra romantica, violentemente sbattuta in aspri riflessi, bisogna contemplare i *Reise-*

bilder per intenderne la tormentosa ed equivoca bellezza che talora ripugna per subito dopo affascinarci. Li vediamo allora come un'unità *sui generis*, quasi come un teatro, nel cui fondo passino rapidamente paesaggi sognati da un visionario, mentre sul proscenio sta e parla il direttore di scena, Heine, reggendo a sinistra alcuni burattini di faccia grottesca e di sconce movenze e a destra alcune figure d'ideale bellezza. Una specie di rozza, e pur potente, rappresentazione fiabesca.

*

Il poeta sta in mezzo fra gli elementi angelici e gli elementi diabolici della sua fantasia. Ma le sue predilezioni di artista sono per questi ultimi.

Per nessuno più opportunamente che per Heine si può ripetere il famoso: «due anime, ahimè, stanno nel mio petto», o il *Dualismo* di Arrigo Boito. Avendo coscienza critica del contrasto, egli non riuscì che ad inasprirlo. Il suo entusiasmo non si fonde col suo sarcasmo. E però non v'è in lui l'autore del capolavoro narrativo o del capolavoro drammatico, il poeta della realtà piena, organica, equilibrata. Non scompare nella sua opera, non crea il personaggio; ma disegna con tratti iracondi la caricatura sanguinosa o stempera in lacrime generosamente esibite l'immagine della vergine angelicata. Ci dà Maria ch'egli bacia «nell'ora solitaria della mezzanotte», Maria, «una donna di meravigliosa bellezza e che allora non aveva nessun difetto se non ch'era morta». Ovvero ci dà la signora Letizia, che trilla nel più acuto soprano:

Per te so'o ardon le guancie,
per te sol mi batte il cor,
e a te solo ergesi l'anima
tutta fremito d'amor!

e subito dopo «colla più grassa voce prosaica soggiunse: Bartolo, dammi la sputacchiera». È come se egli avesse provato la sua miscela spirituale a una troppo forte ebollizione: gli elementi sentimentali si dispersero in una nebbia azzurrognola, e nel fondo si raccolse un'amara feccia. Come sempre, l'ideale scompagnato dalla realtà va in fumo, e la realtà senza ideale si screpola e si sfascia come un blocco di creta arida.

Ma il residuo più sostanzioso è pur sempre nella feccia amara e non nei sospiri fuggenti verso l'etere. L'amore di Heine è generico, per la libertà, per l'umanità, per l'eterno femminino, per altri astratti, mentre il suo odio è terribilmente specifico e concreto, per questa o quella persona. Non riesco ad entusiasmarmi troppo per gli amori dell'usignuolo e della rosa nel cespuglio inaffiato di latte plenilunare, e non mi commuovo affatto per Maria morta, per Veronica morta, per tutte l'altre vergini amorose che salgono con un giglio in mano verso un cielo di fior di lino. Ma Heine è potentissimo quand'è malvagio, quando per descrivere un tale che aveva la disgrazia di essergli antipatico dice che «sulla parte anteriore del capo, che voleva essere un viso, la dea della trivialità aveva impresso il suo sigillo, e con tanta dolcezza che il naso, che ivi era, n'era stato quasi schiacciato»; e forse non v'è antico né moderno che possa stargli a paro in quest'arte. E, s'io dovessi indicare le pagine più belle dei *Reisebilder*, direi senz'altro che son quelle in cui Heine tortura, supplizia, impicca e squarta il poeta Platen suo nemico: spettacolo di così squisita e armoniosa ferocia da far dimenticare la lugubre ingegnosità dei cinesi o l'eleganza delle belve che giocano con la preda palpitante; capolavoro di diatriba letteraria, tanto più se si pensa alla storia di lascivie e di purganti che lo prepara e alla trionfale dissonanza che lo chiude: «Se quest'ultimo capitolo fu

alquanto noioso, la colpa è tutta del soggetto. Ancora, lo scrissi più per utilità che per diletto, e se m'è riuscito di acquistare alla letteratura un nuovo originale, la patria me ne sarà grata.... La modesta coscienza di questo servigio è il mio più bel guiderdone. Se qualche re volesse mandarmi, extra, anche una tabacchiera, lo avverto che la libreria Hoffmann e Campe di Amburgo ha ordine di riceverla per mio conto. »

Esteticamente ammirabile, senza dubbio. Se poi dicessi che l'ira di Heine mi pare dantesca e che la sua passione civile mi pare vittorughiana, mi accorgerei di forzare il mio sentimento. E, d'altronde, il paragone non servirebbe a nulla.

II.

HEBBEL IN ITALIA.

Si rilegge la *Maria Maddalena* di Federico Hebbel, nella traduzione italiana di Ferdinando Pasini e Gerolamo Tevini (Lanciano, ed. Carabba); anche questa volta non se n'esce con uno di quei giudizi sicuri e netti che mettono per un po' l'intelligenza in pace. Notate che, se Hebbel scrisse quest'acre ed amara tragedia nel 1844, verso l'anno trentesimo della sua vita infelice, e poi per altri vent'anni si maturò e si svolse, tuttavia i critici e gli araldi della gloria postuma hebbeliana, che da qualche anno rumoreggia in Germania ed ora invade anche il nostro paese, sono concordi nell'assegnare alla *Maria Maddalena* un posto d'onore fra l'opere del loro poeta. Questa storia volgare, diceva il Friedmann, della fanciulla sedotta che si butta in un pozzo per risparmiar la vergogna al padre ed a sé, «è divenuta un capolavoro d'arte, e nel basso ambiente della piccola borghesia, oppressa dalle piccole miserie della vita, si svolgono caratteri tra i più profondamente psicologici nella loro individualità che mente di poeta abbia mai escogitati». E un critico di vastissime conoscenze nelle letterature moderne, Arturo Farinelli, afferma in un suo nuovo libro (*Hebbel e i suoi drammi*, Bari, Laterza, 1912) che «dramma più possente e vigoroso della *Maria Maddalena* non scrisse Hebbel anche negli anni in cui i critici gli accordano pieno e decisivo sviluppo». Un entusiasta udiva sprigionarsi da quella fosca prosa una «musica beethoveniana dello spirito»; e il Farinelli annuisce.

Ci avviciniamo dunque alla *Maria Maddalena* qua-

si con maggior trepidazione che alle altre opere di Hebbel, come se essa fosse decisiva per il valore di futuro che convenga assegnare a questo singolare scrittore, misconosciuto in vita e alzato sugli altari quarant'anni dopo morto, proclamato fratello del suo coetaneo Riccardo Wagner, glorificato quale diretto progenitore di Ibsen, circonfuso di una luce di rivendicazione simile a quella che tardiva irradiò i nomi di Stendhal e di Gobineau. Se altri drammi di Hebbel, la *Giuditta*, l'*Agnese Bernauer*, *Erode e Marianna*, *Gige e il suo anello*, la trilogia dei *Nibelungi*, si recitano in Germania non senza quella fastosa gravità che accompagna le esumazioni erudite in cospetto di un pubblico iniziato, gli attori di *Maria Maddalena* intendono muovere un'onda di genuino sentimento anche nelle folle di umili spettatori che ignorino le biografie degli artisti e le genealogie delle idee. In verità si direbbe che questo dramma appartenga alle cose supreme dell'arte, se si guarda al suo carattere nobile e popolare ad un tempo: nobile per l'assenza di sotterfugi, di effetti, di compiacenze verso mode fugaci, di predilezioni per la parte del «caratterista» o per il «ruolo» della prima donna; nobile per il tirannico rigore con cui la concezione fu mantenuta nei limiti della più agile e scarna semplicità, senza scene di futile e superfluo allettamento, quasi senza personaggi episodici, certo senza intrusioni di fatti o di sentimenti non essenziali; ed anche per quella classica eguaglianza e compattezza di tono, tutta di un getto com'è, aspra e desolata dalla prima all'ultima battuta. Ma popolare è la *Maria Maddalena* per la prosaica modestia e concisione di linguaggio che, salvo qualche eccezione, vi tien luogo della consueta enfasi rutilante di Hebbel; popolare è soprattutto per l'umiltà e la modernità della materia. È anche un merito di Hebbel non essersi stillato questa volta il cervello per escogitare problemi e creature d'eccezione o per

interpretare un enigma psicologico della Bibbia o delle cronache medievali o delle favole germaniche. Un padre, severo custode dell'antica moralità e autorità familiare, e, presso a lui, un figlio scapestrato e gaudente così da attrarre su sé il sospetto di un furto di gioielli; una tenera madre malata, che muore di crepacuore alla notizia; e una fanciulla che ha ceduto al fidanzato e, abbandonata da lui, quasi madre, si uccide perché il padre non muoia sotto il peso della pubblica vergogna: che cosa si poteva immaginare di più semplice e comune, di meno intellettuale e raffinato? L'inflessibile padre giustiziere, il probo borghese cui è titolo di nobiltà la castità della figliuola, predicava anche nel melodramma, in note di basso, da quando Schiller ne aveva schizzato la figura nel *Fiesco* per completarla in *Luisa Miller*, e non solo da allora; il motivo della fanciulla sedotta, della madre illegittima e di Don Giovanni seduttore, già così frequente nel dramma spagnuolo e nell'inglese, aveva raggiunto la sua piena espressione in Faust e Margherita, e, analizzato in mille modi, variato e intrecciato con motivi psicologici e sociali, inteneriva ormai le platee di tutta l'Europa. Perfino con la scelta del titolo evangelico *Maria Maddalena* (la protagonista si chiama Clara) Hebbel mostrava di sentire la cristianità e popolarità del suo tema. Tema che è anche nostro ed odierno. Ecco, per non uscire di Germania, la *Rose Bernd* di Gherardo Hauptmann, anch'essa figliuola colpevole di un pio, impeccabile padre. Non è fra i drammi di Hauptmann più noti in Italia; ma notissima è la *Casa Paterna*, la Magda di Sudermann, e molto cara ad Eleonora Duse.

Perciò non si direbbe infondata la speranza del Pasini, che vorrebbe vedere *Maria Maddalena* sulle scene italiane. Egli addita anche l'interprete: chi è stato l'onesto Papà Lebonnard può divenire l'onesto Mastro Antonio: Ermete Novelli. Certo — vien fatto

di pensare — a nessuno sfuggirebbe che questo dramma è *Rose Bernd*, ma senza il dilettantismo pittorico di Hauptmann; è *Casa Paterna*, ma senza i trucchi teatrali di Sudermann.

*

Lasciamo le difficili profezie sull'accoglienza del pubblico: inclini come siamo al giudizio del Farinelli, che di un Hebbel per il popolo non vuol saperne. Quel che importa è che tutti questi raffronti non scalfiscono l'intima sostanza della *Maria Maddalena*. Il titolo seduce a una falsa interpretazione; protagonista non è Clara; il personaggio che più direttamente esprime la volontà dell'autore è Carlo, suo fratello. Tutti gli altri soccombono: Clara suicida, la madre morta di schianto, Leonardo, il seduttore, ucciso in duello da Federico, primo innamorato della fanciulla, anche Federico colpito a morte in quel duello, il padre, Mastro Antonio, solitario e sconfitto. Solo Carlo, il figliuol prodigo, regge con mano robusta, fra tanta rovina, una fiaccola di vita. Perché beveva e giocava e vestiva, per un figlio di falegname, con qualche finezza, ed anche per vendetta, poterono accusarlo di furto. Era innocente. I giorni che ha passati in prigione gli hanno subitamente maturato la coscienza. Non è ch'egli odii la società, la magistratura, la legge, lo Stato: non è di quegli eroi, cari alla fantasia del secolo innanzi, che, gemendo e cadendo, annunciano un'èra nuova all'umanità incatenata. Carlo è venuto su dopo le delusioni e gli orrori della rivoluzione francese: ed è, almeno in questo, un tedesco di vecchio stampo che di politica non s'impiccia; e rappresenta come in ogni cosa le opinioni di Hebbel, il quale nella prefazione a *Maria Maddalena* (tralasciata dai traduttori italiani) dichiarava che l'uomo del nuovo

secolo non chiede inaudite novità d'istituzioni, ma un miglior fondamento per quelle che già sono in vigore, vuole cioè che la loro ragion d'essere passi dalla costrizione esteriore alla profondità e libertà della vita intima. Carlo non si contrappone alla società ma alla famiglia; non alla famiglia in genere, ma a quella di cui egli è membro; e non odia il padre; né propriamente gli si ribella, ma gli si sottrae. Egli non può più vivere nella casa dei venti comandamenti: «il cappello deve esser appeso al terzo piolo non mica al quarto — alle nove e mezzo bisogna essere stanchi....»; nella casa dove ogni giovedì si mangia la zuppa di vitello («se fosse inverno ci sarebbero i cavoli, prima del berlingaccio bianchi, e dopo verdi»). Non può ricominciare la vecchia storia: «piallare, segare e battere il martello, e negli intervalli mangiare, bere e dormire, per poter poi dar mano di nuovo alla pialla, alla sega e al martello; e la domenica per soprappiù buttarsi ginocchioni a dire: ti ringrazio, o Signore, che posso ancora piallare, segare e battere il martello!» Che cosa è avvenuto nella sua assenza? forse il vecchio ha minacciato di chiuderlo per sempre fuori di casa? «Pah! su per giù sarebbe lo stesso come se il carceriere mi avesse giurato: — tu non hai più diritto di rimanere in prigione, ti caccio di nuovo in libertà.» Abbandonerà tranquillamente la casa paterna; di falegname si farà marinaio.

....sono giovane ancora e son forte;
vïaggiare: non chiedo altra sorte!
Dove mai? — Che m'importa! — Si va!

In lui, mentre soggiacciono i puri e gl'iniqui, vittime gli uni e gli altri di una concezione oltrepassata, si assommano le speranze di un'umanità rinnovellantesi: non pura né impura, ma energica e fattiva, libera, anzi libertaria, viandante senza meta e senza regola.

Carlo è il protagonista vittorioso: antagonista è il padre Mastro Antonio. E su questo personaggio Hebbel ha concentrato la luce più vivace della sua creazione. È già un curioso errore di economia che allo spettatore appaia tanto più viva e complessa la figura di Mastro Antonio che quella di Carlo: che il vincitore scompaia e riappaia come una pallida larva, mentre il vinto occupa con invadente imponenza il proscenio. Errore più grave è che, mentre il nòcciolo del dramma è nel contrasto ideale fra il vecchio mondo di Mastro Antonio e il nuovo mondo di Carlo, nella struttura tecnica prevalga invece la sciagura amorosa di Clara e questa abbia determinato il titolo dell'opera. Ma il difetto essenziale è più in fondo, è nell'evidente parteggiare del poeta per una fra le due idee incarnate nel dramma. Egli è divenuto, in gran parte contro sua voglia, un feroce accusatore di Mastro Antonio. Dovrebbe rappresentare la vecchia moralità di famiglia, la rigida *patria potestas*, la probità senza macchia. Dovrebb'essere il simbolo del mondo autoritario che crolla; e, per alzarlo a simbolo, Hebbel l'ha ingigantito così che ogni linea della sua figura morale sembra mostruosa. Dice che, invece di colletto, porta una mola da macina al collo; lungi dal lasciarmi trarre al fondo.... ciò contribuisce a indurir la schiena. Tutto, tutto può soffrire meno il disonore. Morta la moglie, è lui che pianta i chiodi sulla bara esclamando: questo sarà il mio capolavoro. Ha una meticolosa autocoscienza anche nel far le buone azioni. Rinunciando a un credito di mille talleri da parte di uno che fu suo benefattore, non trascura, quando il benefattore beneficato è morto, di compiere esattamente le formalità inerenti a questa rinunzia. «L'obbligazione l'ho cacciata sotto la testa del cadavere, innanzi che inchiodassero la bara. Se sapessi scrivere, ci avrei prima messo in fondo: — saldato da galantuomo. Ignorante come sono, non mi restò al-

tro che fare uno strappo per il lungo.» L'amore per la regolarità burocratica perdura in lui oltre ogni catastrofe. Innanzi al cadavere della moglie pensa all'epitaffio; innanzi al cadavere della figlia grida: «Nel tinello, dove fu posta sua madre!»

Queste sono mostruosità, diremo, per esagerazione: ma vi sono mostruosità per contraddizione. Così despotico nell'esercizio dell'autorità paterna, non sembra molto ossequioso verso le autorità sociali; e, s'egli non avesse sanguinosamente e senza scopo insultato gli sbirri, suo figlio non sarebbe stato sottoposto all'onta immeritata. Strettamente cristiano e protestante, sinceramente pio, rigoroso osservante dei riti e severissimo contro quelli che pretendono di adorare Dio fuori di chiesa, nella libertà della natura o nell'intimità della coscienza, medita però senza rimorso il suicidio ed alla figlia giura che, s'ella non è quale deve essere, si raderà la barba e con la barba la gola. Più che un uomo, è una tragica, colossale caricatura del pregiudizio dell'onore: una personificazione più che una persona. E personificazione, tragica caricatura dell'obbedienza filiale, è Clara: la quale s'è data a Leonardo non per amore né per lascivia. Ma ella aveva amato e amava ancora Federico; e Leonardo, il promesso sposo preferito dalla famiglia, è geloso ed impaziente; onde la fanciulla, per rassicurarlo e per essere irreparabilmente costretta a sposarlo, gli si concede senza desiderio e senza debolezza. Hebbelianamente ha peccato, a fil di logica, per procedimento dialettico. Tutta questa crudità di eccessi era necessaria perché Mastro Antonio apparisse in tutto disfatto e soccombente. Vinto appare dai fatti del dramma e dalle parole di Federico moribondo («Voi non meritavate che il suo piano di suicidio le riuscisse»); vinto appare anche dal brevissimo monologo con cui egli, Mastro Antonio, rimasto solo sulla scena come nel mondo, conchiude il dramma quasi dandone la moralità e

annunciando una visione della vita tutt'altra da quella ch'egli credette vera: «Io non capisco più il mondo! (*resta pensieroso in piedi*)».

Disse l'autore che questo dramma era «tutto immagine, niente pensiero». Lo chiamò, nella dedica in versi al re di Danimarca, «il più semplice e immediato di tutti i quadri nei quali a me si sia svelato il destino dell'universo.» E dichiarò che gli era stato ispirato dal desiderio di varcare i confini della sua lirica intimità «per contemplare il mondo esterno nella sua ampiezza». Ma in tali asserzioni v'era alcunché d'illusorio. Non c'è differenza sostanziale fra la *Giuditta* e la *Maria Maddalena*, fra la *Maria Maddalena* ed *Erode e Marianna*. Anche il cosiddetto dramma popolare della fanciulla sedotta è generato da un cupo ed aspro tormento interiore, di una specie ambigua tra lirica e logica, senza libera gioia contemplativa. Non è soltanto il dilettantismo pittorico di Hauptmann che vi difetta; ma anche quell'indefinibile corrente di luce e d'aria che fa diafane e lievi le parole di ogni opera d'arte nata da amore per la vita vissuta e veduta e posseduta. Non vi mancano soltanto i trucchi teatrali e le abilità mercantili di Sudermann; non dobbiamo soltanto osservare, come farebbero i veristi, che quel falegname potrebbe anch'essere un colonnello. Ma tutta l'essenziale struttura dei sentimenti e dei fatti vacilla sotto il peso della tesi polemica.

*

Ciò non pertanto Hebbel è ben più di Sudermann ed anche di Hauptmann. Questi sono spigolatori di un campo già falciato; quegli fu dei seminatori. Tutto sta a considerarlo nel suo momento storico, a vedere nel suo dramma, per dirla con Pasini, «una pietra miliare tra il classico teatro germanico

e il moderno teatro settentrionale», anzi «il presupposto naturale, il generatore ed il fecondatore» del grande ciclo ibseniano. Non s'hanno da applicargli le misure che convengono allo Shakespeare o anche al Racine; meglio, se mai, paragonarlo talvolta all'Alfieri, come fa il Farinelli, e cercare in lui piuttosto un riformatore, un annunziatore, un precursore che un genio splendente di luce propria. Si eviteranno così le follie degli idolatri e la miopia dei miscredenti: eccessi facilmente spiegabili in Germania, ove la brevità della tradizione, il discentramento della cultura e la discorde preparazione morale e mentale delle varie regioni generano improvvise mode, effimere e furibonde, ma intollerabili in Italia, ove siamo assuefatti alla costanza e all'equilibrio nei giudizi artistici. Da questo punto di vista è pienamente italiano il libro del Farinelli, che sente con veemenza e con simpatia l'arte di Hebbel ma ne conosce le fiacchezze. Conosce «il conflitto tra ragione e fantasia che fa strage delle armonie sognate dal poeta», sa che l'opera sua manca di grazia ed è rozza e barbarica, non nasconde che le sue creature non ispirano amore né pietà profonda.

Certo, in Hebbel era già molto di Ibsen. Sapeva — e lo disse con mirabile chiarezza critica — che il dramma vigoreggia nelle epoche di grandi crisi religiose e morali, che concentra i problemi dei tempi, che non s'impernia intorno a un personaggio prediletto dal poeta, ma è tutto un organismo strettamente connesso e necessario. E presentò, soprattutto con la *Maria Maddalena*, un tipo di dramma in cui la nudità della forma è illuminata da una vasta fiamma interiore e la bellezza, abbandonata la superficie, si ritrae verso il cuore. Ma, conturbato dalle vicende di una esistenza priva di ritmo e di candore, non ebbe il chiaro sguardo, aperto verso il mondo, che fa così solatie le pagine dell'ibseniano *Peer Gynt;* e, assillato da incoercibile smania pole-

mica, non raggiunse la classica e veramente tragica imparzialità di *Hedda Gabler*.

Se è vero che la grande tragedia rispecchia i problemi dell'epoca in cui sorge, è anche vero che non perciò può pretendere di risolverli e che, se Oreste avesse tutte le ragioni o Amleto avesse tutti i torti, gran parte della sublimità patetica di Eschilo e di Shakespeare andrebbe perduta, degenerando in acrimonia curialesca. «Dio e il diavolo», dice Federico nella *Maria Maddalena*, lottano ancora per il dominio del mondo. Chi può dire quale dei due sia veramente il padrone?» E sono parole altissime; ma un po' troppo alte per una tragedia, ove al diavolo in casacca da falegname, condannato da quattro morti e rinnegato dall'unico superstite, non resta che dubitare della sua ragion d'essere e assistere al calar del sipario.

III.

PARSIFAL.

I. L'IDEA.

Per intendere la sostanza del *Parsifal* la via più breve e più diritta è anche la migliore. Vale a dire che, a parer nostro, bisogna resistere alla tentazione di vagabondare per il Medio Evo e di paragonare il poema drammatico wagneriano coi racconti epici di Chrestien de Troyes e di Volframo d'Eschenbach; mentre occorre riferirsi a quell'opera dello stesso Wagner che precede immediatamente il *Parsifal*. Lo precede nell'ordine temporale come nell'ordine ideale. Il *Crepuscolo degli Dei* fu compiuto nel 1872; dieci anni dopo apparve il *Parsifal*. Ebbene, laddove finisce il *Crepuscolo* ivi comincia il *Parsifal*, senza soluzione di continuità.

Ricordiamo come Brunilde conclude il *Crepuscolo* e, con esso, la tetralogia dei Nibelungi. L'eroina restituisce l'anello fatale alle figlie del Reno, appicca l'incendio alla fastosa dimora degli dei pagani e, poco prima di slanciarsi nel rogo che consumerà il corpo di Sifrido e il suo, annunzia alle nuove generazioni il verbo dell'umanità rifatta. Non più la volontà di gioia e di potenza, ma l'amor sacro che serra in un puro vincolo tutte le creature; non più, diremo metaforicamente, l'anello, ma la croce. Il paradosso della vita di Sifrido è espresso concettuosamente da Brunilde nell'orazione funebre ch'ella tiene *adstante cadavere:* «nessuno pronunciò più sinceramente di lui un giuramento; nessuno meglio di lui tenne fede ai patti; nessuno amò più pienamente

di lui. Eppure tutti i giuramenti, tutti i patti, tutti i più fidi amori furono da lui violati.... Egli era il più puro, e ciò non pertanto ha tradito. Sapete come ciò sia avvenuto?» Ognuno che abbia meditato la *Tetralogia* lo sa: sa che la buona natura di Sifrido fu traviata nel labirinto dell'errore e della passione. Nel mondo su cui imperano l'iniqua legge di Wotan e la maledizione dell'anello, nel mondo in cui fu peccato alla Valchiria la pietà ch'ella sentì per Sigmundo, ogni desiderio di bene ha tronche l'ali. Questo mondo è la selva selvaggia che aspetta il beneficio della grazia e della redenzione. E Brunilde ne è la profetessa. Ella, la pagana, la semidia, la vendicatrice, vede sprigionarsi dalla caligine purpurea del Valalla in rovina i primi chiarori dell'alba paradisiaca; è la sorella di Virgilio e di Stazio, quali Dante Alighieri li raffigurò: annunziatori del secolo che si rinnova, portatori della lampada che illumina la strada dietro le loro spalle.

Come ogni grande artista moderno, anche Wagner ha voluto compiere il suo pellegrinaggio attraverso i regni della colpa, della purificazione e della beatitudine. Fin dal *Vascello Fantasma* e dal *Tannhäuser* la sua protagonista è l'anima che si purga e divien degna di salire al cielo sotto la guida di una Beatrice. Abbiamo poi un'approfondita coscienza del peccato nel *Tristano* e nei *Nibelungi*, e frattanto l'arte poetica, la dottrina estetica di questo lavorio morale, esposta nei *Maestri Cantori*. E finalmente abbiamo nel *Parsifal* quel Paradiso wagneriano, alla cui soglia il musico-poeta s'era già accostato nel *Lohengrin* e la cui promessa era esplicita nelle ultime pagine del *Crepuscolo*.

Le parole profetiche di Brunilde non furono commentate e svolte dalla musica; si leggono nel libro, ma Wagner le trascurò nello spartito. Erano la conclusione dottrinaria della *Tetralogia* e il programma

del *Parsifal*. Qui si compiono le profezie; qui abbiamo in certo senso l'epilogo del mito di Sifrido, come nell'*Oro del Reno* ne avevamo il prologo. Nell'*Oro del Reno* il peccato originario, nel *Parsifal* la redenzione. E però, ripeto, occorre tenersi stretti ai Nibelungi per intendere bene il *Parsifal*, ed evitare la dispersione di cui sarebbero causa confronti troppo sottili e troppo insistenti col poema di Volframo. Del quale ci sbrigheremo con due parole di chiarimento, ricordando — cose note ad ognuno — che nei primi anni del duecento il cavaliere bavarese Volframo scrisse, giovandosi di materiale francese, il lungo poema di Parsifal, ritenuto per comune consenso il capolavoro della poesia tedesca medievale, paragonato da storici di buona bocca alla *Divina Commedia*, contrapposto al *Tristano* di Goffredo di Strasburgo, appunto perché in questo trionfava la passione, in quello la purità morale, nell'uno l'amor profano, nell'altro l'amor sacro. La stessa contrapposizione abbiamo in Wagner tra l'argomento del *Tristano* che è la passione e l'argomento del *Parsifal* che è la purificazione.

Anche nel poema di Volframo troviamo la leggenda del Gral, della sacra coppa ove fu versato il sangue del Redentore, custodita ora da un ordine di guerrieri mistici, il cui re, Amfortas, soggiace a pene crudeli di espiazione per aver tradito il comandamento della castità e per aver combattuto al grido blasfematorio di *Amur!* (amore). Ed anche lì è Parsifal che lo salva, il guerriero credente che, purificatosi gradualmente in una serie di cavalleresche e mistiche avventure, giunge a tal grado di perfezione etica che il suo intervento basta a redimere il re peccatore e a risolvere la crisi in cui si dibatteva l'ordine del Gral. Questo mito fu di buon'ora noto al Wagner che vi accennò nella chiusa del *Lohengrin* e già aveva fatto di Volframo un personaggio capitale del *Tannhäuser*. Si prestava,

per ragioni ormai evidenti, a divenir la base della sua opera conclusiva, del suo testamento artistico e ideologico; tanto più che favoriva certe tendenze medievalistiche, non peculiari di Wagner, ma comuni quasi a tutti gli artisti di razza tedesca: voglio dire il gusto dell'allegoria e delle intrusioni concettuali, spinto in quest'ultimo dramma fino al punto che un personaggio, Gurnemanz, non esita a dire, in verso e in musica: «Tu vedi che qui il tempo diventa spazio.» E il nòcciolo materiale del fatto rimane su per giù quel medesimo; ma con tali mutazioni nell'anima che ogni più minuto parallelo diverrebbe ozioso. Wagner s'ingolfa nel poema di Volframo a ricercarvi Parsifal, e vi ritrova il suo Sifrido.

*

Badiamo: non si tratta soltanto di una continuazione ideologica del *Crepuscolo* e della profezia religiosa di Brunilde che si avvera. Si tratta anche di una continuazione artistica. Il personaggio di Parsifal non è che il personaggio di Sifrido risuscitato trasumanato e imparadisato: non è che Sifrido salito da Worms «in popol giusto e sano». La sua definizione è data in due famosi versetti: «durch Mitleid wissend — der reine Tor.» Come tradurli? Nelle versioni italiane fino a quella del Pozza troviamo:

Pietà fa saggio
il puro Folle.

E bisogna confessare che è difficilissimo, per non dire impossibile, trovar di meglio. Ma bisogna anche intendersi sul significato di quel *folle*, che non deve avere nulla, o ben poco, di simile con pazzo, dissennato, demente. Molto probabilmente la parola tedesca *Tor* è imparentata con la parola *Tier*, animale, ed è pronunciata da Wagner con un accento

di cui forse in nessuna parola italiana si trova l'eguale. Noi siamo troppo raffinati e colti perché ci sia possibile riconoscere in alcuno una deficienza d'intelletto senza che questo riconoscimento susciti nel nostro spirito un tono di disprezzo. Ebbene, questo appunto è il *Tor*, il Parsifal wagneriano: l'uomo senza intelletto, l'ingenuo, il primitivo, l'ignaro. Diciamo pure: l'incosciente, e, ancora con altre approssimazioni, l'innocente ovvero l'uomo naturale, uno che è di qua dal bene e dal male, uno che non conosce ancora distinzione e rimorso. Perciò il «reiner Tor» non è già uno che nella sua innocenza non abbia commesso peccato, non è un povero di spirito cui appartengano i regni dei cieli. Ché anzi Parsifal ha ucciso uomini e bestie, ha fatto morire di crepacuore, dimenticandola e abbandonandola, la madre, e davanti al dolore di Amfortas resta stupito ed inerte. Se egli è puro, è puro solo perché non sa di fare il male. È un simbolo dell'innocenza, ma di un'innocenza assai più vicina alla bestialità che alla virtù.

Tutta l'umanità moderna ha amato smarrirsi nel sogno della semplicità arcadica, nella contemplazione dell'uomo naturale di Rousseau. Ricordate l'indifferenza di Sifrido davanti agl'insegnamenti di Mime, la sua ignoranza della paura e dell'amore, la sua inesauribile capacità di oblio, l'incoscienza con cui egli porta l'anello e ode, senza ascoltarli, gli ammonimenti delle ondine. Il romantico e naturista Wagner aveva adorato il suo ideale in questo mito del franco e giocondo istinto, dell'uomo che emerge dalla natura come l'anima semplice esce dalla mano di Dio; *tamquam tabula rasa*, direbbe Tomaso d'Aquino. Volframo d'Eschenbach, narrando con giovanili venature comiche e con letizia avventurosa le prime imprese di Parsifal fanciullo, l'aveva anche chiamato *Parzival der dumbe*, Parsifal lo sciocco, o anche il cavaliere *dumb und wert*, ingenuo,

ignaro e valoroso. A questi particolari episodici s'è afferrato Wagner, enfiandoli fino a farli divenire fondamentali della sua concezione. E s'è anche appigliato a una interpretazione arbitraria del nome di Parsifal, che vorrebbe appunto dire, secondo lui, il puro folle, l'innocente e incosciente; mentre, qualunque sia la vera origine della parola, tutto il Medio Evo la intese come «colui che vince l'ostacolo, che espugna il giogo, che passa attraverso l'impedimento», Percivalle, il conquistatore del vallo o della valle.

Così nasce dunque il Parsifal wagneriano, come un ricordo un po' stanco di Sifrido, come un Sifrido riflesso da uno specchio appannato. Ma com'è che questo Sosia dell'ilare figlio della foresta diventa il redentore della colpa di Amfortas e delle colpe di Kundry, il restauratore del Gral, il salvatore del mondo, lo pseudonimo di Cristo? L'azione wagneriana non ci dà della sua vita naturale e istintiva che reminiscenze e vaghi racconti, se si toglie l'ultimo crimine inconscio della sua carriera giovanile: l'uccisione di un cigno. Ma ce lo mostra in tutto simile a un Cristo reduce sulla terra, non già per farsi un'altra volta crocifiggere, sibbene per instaurarvi il regno dei cieli, per assolvere Amfortas, per santificare Kundry (astratto poligono allegorico in cui convergono le linee di Maria Maddalena, di Erodiade, dell'ebreo errante, dell'eterno femminino che ci spinge in alto e della Venere che sedusse Tannhäuser e dell'Elisabetta che lo salvò); e finalmente per beatificare l'universo in quella eterna primavera naturale e spirituale che viene celebrata nell'incantesimo del Venerdì Santo. È Cristo vittorioso, lo scuotitore di ogni atra porta, colui che distruggendo il castello incantato di Klingsor annulla il male, il *Christus* che *vincit* risuscitato e trionfante, succedendo al *Christus patiens*. Sifrido e Cristo insieme. Donde viene tanta potenza al «reiner Tor», al puro folle?

Il secondo versetto diceva «durch Mitleid wissend», giunto alla conoscenza per mezzo della compassione. In altri termini, il «reiner Tor», l'anima semplicetta che sa nulla, acquista la saggezza per mezzo della pietà che suscita in lui la sofferenza del prossimo. E questa saggezza, unita alla primitiva purità, gli dà quella sublime perfezione morale che lo rende capace di vincere il male e di redimere il mondo. Non è possibile intendere questo svolgimento del carattere di Parsifal, senza ricorrere al sacro testo ispiratore di Wagner, alla filosofia di Schopenhauer. Secondo il quale è la compassione il fondamento di ogni vita morale e solo col sentire il dolore altrui l'uomo diviene capace di rompere il cerchio dell'egoismo bruto e di operare, nell'altruismo, il bene.

Sì; ma come è divenuta poesia in Wagner la concezione morale di Schopenhauer? Si trattava per lui di risolvere un problema non ignoto ad altri grandi artisti: rappresentare cioè una conversione, un'illuminazione della grazia, un passaggio dall'egoismo alla carità, dall'aridità di cuore alla commozione. Qualche cosa di simile ci ha dato il Manzoni nella conversione dell'Innominato, il Tolstoi nella conversione di Nekliudov (Resurrezione). Ma né l'Innominato, né Nekliudov erano poveri di spirito. Per Wagner dunque il problema era assai complicato. Bisognava mostrare un «reiner Tor», un incosciente, un istintivo, un primitivo convertito; una *tabula rasa* su cui la volontà divina scrive le leggi della giustizia e della pietà. Così d'improvviso? senza uno svolgimento dialettico? senza un progresso? E si può credere che dal nulla si passi, di un balzo, al tutto, dallo stato ferino alla santità?

Schopenhauer avrebbe certamente risposto di no. E nel quarto libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*, riprendendo la teoria della compassione, egli la definisce esplicitamente come «una in-

telligenza capace di penetrare al di là del principio d'individuazione ». E aveva già detto che solo in un modo è possibile la pietà, cioè per mezzo della conoscenza che io ho del mio prossimo, della rappresentazione che mi formo di lui nella mia testa. Si noti bene: intelligenza, conoscenza. Schopenhauer è qui d'accordo con Dante, con l'ortodossia cristiana, con ogni retta filosofia: secondo il quale e le quali non si dà virtù che non sia conoscenza né purità senza nozione del bene e del male né santità senza il ben dell'intelletto.

Ma, quando andiamo a vedere per che modi si compia il progresso spirituale di Parsifal, non troviamo che caligine e contraddizione. Certo, secondo l'intenzione di Wagner la santificazione di Parsifal avviene per gradi. Una prima volta egli sente rimorso di avere ucciso il cigno; poi si suscitano in lui la pietà e il dolore filiali; poco di poi assiste al dolore di Amfortas; più tardi lo muovono a commiserazione la colpa e l'espiazione di Kundry. E finalmente, al terz'atto, egli ci dice (senza che d'altronde noi spettatori, se non vogliamo ricorrere al sussidio del poema di Volframo, ne sappiamo alcunché): « Io sono venuto per le vie dell'errore e dei pentimenti ».

Ma non è questo il punto. Anche se le successive esperienze di Parsifal fossero svolte a sufficienza, il punto decisivo per l'interpretazione del carattere di quest'ambiguo eroe sarebbe sempre quel primo: quel primo momento in cui egli, l'ignaro, l'inconscio, il ferino viene toccato dalla grazia e illuminato dalla pietà. È il momento in cui egli, dopo avere ucciso il cigno, si turba alle parole di rimprovero e di compassione pronunziate da Gurnemanz, e rompe l'arco, butta via le frecce. È un attimo equivalente a quello in cui l'Innominato e Nekliudov vengono commossi dalle sofferenze di Lucia o della Màslova. Ciò che segue è un corollario: la rivoluzione è compiuta in

quell'istante. Ma come avviene che la pietà si faccia strada in un animo deserto d'ogni conoscenza? Come avviene che il *reiner Tor*, la *tabula rasa*, l'uomo senza intelletto acquisti di un sùbito conoscenza delle distinzioni morali? Altro è passare, per un sùbito colpo di grazia, dal vizio alla virtù, ed altro è balzare alla virtù dal nulla. Qui la poesia di Wagner non ci dice nulla. Non può dirci nulla. Cavare da un incosciente, in un attimo, un santo o un candidato alla santità tanto vale quanto fare di un neonato un pastore di popoli: è un'impresa che né un filosofo, né uno psicologo, né un artista può condurre a compimento.

Qui l'errore filosofico è, insieme, un errore artistico. Che Wagner abbia inteso male Schopenhauer, è cosa che potrebbe lasciarci indifferenti se, malgrado ciò, il personaggio di Parsifal fosse riuscito congruo e vitale. Ma il poeta volle, in un supremo sforzo, fondere in un unico personaggio la sua sensibilità naturalistica e pagana e le sue aspirazioni cristiane. Volle creare un eroe che fosse in pari tempo la bella belva, il figlio della foresta, Sifrido, e il salvatore, il redentore, il Cristo; l'uomo-bestia e l'uomo-Dio. *Ad impossibile nemo tenetur;* nemmeno un artista della potenza di Wagner. La contraddizione contenuta nei due versetti: «pietà fa saggio il puro folle» era radicalmente insolubile. I tratti di Sifrido si sono oscurati e appannati; quelli di Cristo sono svaniti nell'idillico e nel mellifluo.... E mentre Schopenhauer dichiarava di accettare del cristianesimo la teoria morale pessimista fondata sull'originaria tendenza al male, Wagner ha escogitato un dolce cristianesimo, alla cui base sta la credenza nella purità e perfezione della Natura, nella «reine Torheit», e al cui vertice si trova una suprema bucolica, ove anche l'arcidiavolessa Kundry è una penitente, anche il diavolo Klingsor è un buon diavolo assetato di redenzione e l'incantesimo del Venerdì Santo irrora

di eguale beatitudine i fiorellini della primavera e l'anima del genere umano.

Il poema del *Parsifal* non si può esporre, io credo, che con fredda chiarezza. Si capisce che anche qui, in parecchi punti, è evidente la cosiddetta unghia del leone: si veda, per esempio, il racconto della seduzione di Amfortas, e quello della morte di Herzeleide madre di Parsifal, o la rappresentazione di Parsifal che guarda stupefatto nel giardino incantato. Ma si capisce anche che quella fondamentale contraddizione dovesse sconquassare tutta l'azione drammatica, la quale o si libra nelle regioni del miracoloso arbitrario o, quando il poeta vuol toccar terra, non disdegna certe fastose coreografie da opera-ballo, com'è il second'atto. Non si può parlare di questo poema con la commozione che suscita il testo poetico del *Tristano* o dei *Maestri Cantori*.

La commozione s'impadronisce di noi solo quando sostiamo in talune oasi liriche del *Parsifal*. Sul telaio ondeggiante e malcerto di un'astrazione talvolta penosa il vecchio Wagner condusse i fili di una divina tela orchestrale. Il pallido dramma serve di sostegno a una lirica grandiosa, nella quale uno degli uomini più crudelmente agitati dalla passione cantò la pace, un insaziabile celebrò la rinunzia, un potente santificò l'umiltà, un raffinato intellettuale invocò la beatitudine dei poveri di spirito. Un anno prima di scendere nella tomba egli conchiuse questo suo canto: canto del cigno favoloso ferito a morte, lunga preghiera melodica di un agonizzante che chiede pace alzando verso un Dio ignoto la voce straziante e pur consolatrice, disperata e pura.

2. L'INCANTESIMO DEL VENERDÌ SANTO.

Cerchiamo di appartarci un momento dal salotto, ove non pochi esegeti d'occasione si pavoneggiano della dottrina baedekerianamente passiva di Maurizio Kufferath, quando non rimasticano i pasticcini mitologici di quell'altro Maurizio, Vaucaire (*Le vrai roman de Parsifal*, Paris, Ollendorff, 1914). E vediamo se sia possibile trovare un *ubi consistam* nella sensibilità genuina dello spettatore, se vi sia un punto ove gli entusiasti iniziati ascoltino senza sospetto le interiezioni delle persone al corrente (quelle che si rifanno dell'emozione mistica col tango), e agli uni come alle altre lascino libera parola perfino gl'ipercritici, che da uno stato di equanimità passarono alla diffidenza, e da questa perfino all'irritazione, quando videro così sollazzevolmente cristianeggiare il secoletto vile. Sì, v'è nel *Parsifal* un punto almeno che tutti ci vince, nel quale ha sostanza critica il fervore dei proseliti, è sincero il deliquio degli *snobs*, è persuasa la concessione dei renitenti. L'incantesimo del venerdì santo. Chi non ha orecchie per sentire la straziante soavità di questa musica, che veramente scioglie il tessuto psichico dell'ascoltatore, ne volatilizza la coscienza, allunga e assottiglia fino all'impercettibile i tentacoli della nostra sensibilità, chi ha così muscolosa complessione logica da resistere alle insidie scompositrici di questo incantesimo è fuori discussione.

Ma a me manca il tecnicismo necessario per dar ragione, in termini prettamente musicali, di una mia impressione. Appunto perciò ho scelto il punto, ove tutti essendo d'accordo risulta meno dannosa la mancanza di una dimostrazione minuziosa. E, tornato al testo poetico, constato che anche qui, mentre il

musicista è supremo, il poeta gli segna la cima da una altezza considerevole. Anche qui, come dappertutto nell'opera di Wagner. Né potrebb'essere diversamente, solo che si pensi quanto intimi fossero i legami tra poeta e musicista non solo nella dottrina estetica wagneriana ma anche, ciò che più conta, nella sua esperienza di creatore, e, diciamo subito, quanto intimi siano questi legami nella fantasia dell'ascoltatore di Wagner. In lui, il poeta è sempre idealmente anteriore al musicista, il quale non osa pur muovere un passo senza che l'altro lo guidi. È un cieco sublime, il musico Wagner, sorretto da una sua Antigone poetica, che gli dichiara le vie per le quali egli procede cantando. Però, fra il rozzo ossequio di quelli che trovano in Wagner una *Summa* musicale, poetica, teologica, morale, gnoseologica e la gaia libertà di spirito di quegli altri che credono di potersi godere il musicista astrazion fatta dal drammaturgo, v'è un che di mezzo rispondente a verità. In questo singolarissimo artista poesia e musica si comportano vicendevolmente quasi al modo stesso in cui si comportano disegno e colore in un pittore di antica maniera che usasse delineare tutta la sua composizione prima di colorirla. Con una differenza: che qui abbiamo il disegno da una parte e il colore dall'altra e possiamo, fuori di teatro, considerare l'uno e l'altro separatamente. E allora cercheremo un'altra analogia nella pittura, paragonando la poesia wagneriana allo studio, allo schizzo, all'abbozzo, e la musica all'opera compiuta. Se non che, nemmeno quest'analogia esaurisce la realtà, poiché in Wagner l'abbozzo, il poema, è, sì, esistito in un primo momento per conto suo, ma nel secondo momento lo ritroviamo fuso e implicato nell'opera definitiva. Dico in Wagner, perché ciò avviene tipicamente nell'arte sua; ma il fenomeno è simile in ogni musicista che, anche senza avere scritto le parole della sua canzone, del suo

dramma, del suo oratorio, le abbia sentite poeticamente ed abbia lavorato sulla traccia sentimentale offertagli da esse. Ancora un'osservazione si può fare, ed è che, mentre per solito distinguiamo in un artista l'epoca della concezione, degli appunti, degli schemi da quella della cosiddetta esecuzione, in Wagner e in quelli che più o meno gli somigliano v'è tra l'una e l'altra un periodo intermedio: un'esecuzione provvisoria, fatta con parole *approssimativamente* poetiche le quali fissano i capisaldi dell'ispirazione musicale.

Genesi molto complessa e che qui non si pretende di scomporre in tutti i suoi elementi. Si tratta soltanto di alludere ad alcuni più evidenti contrassegni nella figurazione di un fatto estetico da studiare: voglio dire dell'impossibilità che una poesia radicalmente brutta costituisca l'ossatura di una musica interamente bella. Anche musicisti di gran lunga meno colti e letterariamente raffinati di Wagner cercarono il bel libretto; anche Verdi, stanco di aver amoreggiato con Victor Hugo che pur era qualcuno, volse gli occhi a Shakespeare, e, se i musicisti religiosi si appoggiarono sulle superbe parole della liturgia, i compositori di *Lieder* frugarono tra i capolavori della lirica ingenua. Qualcuno, leggendo questo, sarà tentato di zufolare un'aria italiana meritamente celebre scritta su parole meritamente ridicole. Ma l'errore è nel considerare quelle parole come poesia di per sé stante, mentre la loro bellezza va ricercata in una poeticità potenziale, nella notazione, anche se frettolosa e scomposta, di una situazione drammatica sagacemente intuita, di un'accensione lirica giustamente presentita. Mettiamo pure che vi sia l'adorabile musica di cui parlava Nietzsche, cantata sulle parole *tra la la*. Ma *tra la la* non sono parole, e quella musica solo per equivoco può esser considerata analogamente alla musica di oratorio, di canzone o di melodramma. Sempre che la

musica nasca sulla traccia delle parole, la qualità di queste deve influire sulla qualità di quella: siccome è evidente che un primo momento dello spirito possa essere superato, ma non annichilato da un secondo.

Questo che è vero in generale, tanto più è vero, per ragioni a tutti note, in ciò che si riferisce a Wagner. In lui il testo poetico, suo, e da lui tenacemente meditato e voluto, è uno stadio essenziale della creazione. Si capisce che non bisogna considerarlo alla stregua di un'opera poetica in sé chiusa e di sé soddisfatta: ché, se è vero che su un libretto inesorabilmente brutto non fu mai scritta grande musica, è anche vero che è difficile trovar libretti i quali possano valere, per sé soli, come definitivi capolavori poetici. Oltre la parola di Shakespeare o di Dante la musica non ha molto da dire, come la policromia non avrebbe gran che da aggiungere alla *Notte* di Michelangelo. Melodrammi fondati su drammi assoluti sarebbero mostri bicefali, inquietanti per eccessiva e superflua e perciò contradditoria espressività. Anche queste son cose cui fugacemente accenno, tralasciando il molto che si dovrebbe dire per chiarirle, per temperarle, per sistemarle e metterle d'accordo con fatti storici che a primo acchito sembrerebbero favorire altre teorie. Ma qui non si tratta di svolgere una dottrina sulle relazioni tra musica e parola; si tratta di Wagner e del *Parsifal* e dell'incantesimo del venerdì santo. M'importava di riaffermare che la poesia di Wagner è una poesia irta, prunosa, ellittica, provvisoria, una preparazione alla musica, ma che d'altro canto i rapporti fra musica e poesia wagneriana non sono arbitrari e accidentali. Si può seguire il movimento dei valori musicali di quest'artista sulla scala dei suoi valori poetici, come in un diagramma simbolico; si può controllare a teatro, in presenza di canto e orchestra, la nostra impazienza davanti

alle tardo-romantiche mediocrità dei libretti del *Vascello Fantasma*, del *Tannhäuser*, anche in parte del *Lohengrin*, o la nostra ammirazione davanti alla meravigliosa figura di Siegfried e alla solenne concezione della *Tetralogia*, anche se qua e là gravata da una molesta e confusa ambizione dottrinaria, o finalmente la nostra esaltazione davanti a quegli stupendi schemi drammatici che sono i poemi del *Tristano* e dei *Maestri Cantori*. Poesia schematica e larvare, sì, ma così intrinseca alla musica di Wagner, così specificamente ad essa vincolata, che quasi passo per passo si può adattare alla musica ciò che con animo sensibile e con mente chiara s'è pensato della poesia. Allo stesso modo la pallida ombra che il corpo proietta sui suoi passi ci offre una notazione riassuntiva, ma certo non erronea, di quel corpo e del suo movimento.

*

Ecco dunque in una breve traduzione necessariamente approssimativa l'incantesimo del venerdì santo.

Parsifal, subito dopo aver battezzato Kundry piangente, poco prima di muovere alla definitiva restaurazione del Gral, si volge intorno e guarda con soave rapimento la selva e il prato:

«Come bella mi pare oggi la terra! — Ben io ne vidi fiori meravigliosi — che fino al capo cupidi mi stringevano [quelli dell'impuro giardino di Klingsor] — ma giammai non vidi così teneri e delicati — gli steli e i fiori — né un profumo sentii così gentile e puro — né voci ne venivano a me sì fide».

Allora Gurnemanz, che è un poco il confidente della vecchia tragedia, un poco il Mentore dei romanzi d'educazione, tipo *Télémaque*, gli spiega il mistero.

«È l'incantesimo del venerdì santo, signore».

E Parsifal, che, sebbene già unto re del Gral, persevera nel riguardoso atteggiamento del novizio:

«Ahimè, suprema giornata di dolore! — Io penso che tutto quello che fiorisce — tutto quello che respira, vive e risorge — dovrebbe, ahi!, rattristarsi e piangere».

Al quale dubbio Gurnemanz, duca e maestro, risponde svolgendo il motivo poetico dell'incantesimo:

«Tu vedi che non è così. — Sono le lacrime del peccatore pentito — che oggi come sacra rugiada — irrorano le zolle: — che così ne gioiscono. — Ora s'allegrano tutte le creature — sull'alma traccia del Salvatore — consacrandogli la loro preghiera. — Non possono guardare Lui stesso crocifisso; — e si volgono all'uomo redento — libero ormai dal terrore del peccato — puro e sano per virtù del sacrificio cui consentì l'amor superno. — Vedono gli steli e i fiori — che oggi il piede dell'uomo non li calpesta, — ma, come Dio, con bontà celeste, — ebbe pietà di lui, per lui patì — così egli, pietoso — va con passo soave e non le offende. — Di questo si rallegrano tutte le creature che per brev'ora fioriscono: — che la natura purificata — gode oggi il suo giorno d'innocenza».

Kundry ha frattanto lentamente rialzato il capo, e guarda, umidi di pianto gli occhi, con calma ed austera espressione di preghiera Parsifal.

Parsifal: Io li vidi sfiorire quei fiori [del giardino di Klingsor] che mi risero procaci — chi sa se anch'essi non invocano oggi la redenzione? — Anche le tue lacrime divengono rugiada di benedizione. — Tu piangi, ed, ecco, ride la terra.

La bacia soavemente sulla fronte. Lontano scampanìo, per lenta gradazione crescente.

Gurnemanz: Mezzodì — Questa è l'ora. — Consenti, signore, che il tuo servo t'accompagni.

Così muovono verso il tempio del Gral. Come di-

versamente dal prosaico tono di *sans-gêne*, con cui queste cose avvengono nel poema di Volframo! «Feirefiz e Parzival bevvero e se ne andarono ad Amfortas, l'uomo triste» (XVI, vv. 234 sgg.). Ma lì le lacrime di Cundrie la *sorcière* che aveva il naso di cane, gli orecchi d'orso e due zanne di cignale (VI, 1011 sgg.) avrebbero disseccato i fiori, senza dire che la ferita del re peccatore era in posto troppo poco onorevole e troppo chiaramente allusivo del peccato perché la guarigione potess'essere preparata da un'estasi così dolce e, diciamo pure, languida. Basti ricordare che ben tre volte, in brevissimo spazio, è ripetuta la parola *soave (sanft)*; senza con ciò ritornare sulla prima impressione, la quale ci mostrava già trasparente da questa crisalide poetica la musicale farfalla.

*

Ma, senza abbandonarci a reminiscenze le quali non servirebbero che a documentare l'inutilità di un raffronto fra il libro di Wagner e gli antichi poemi (non v'è che la grossa mente di Chamberlain capace di polemizzare sul serio con quelli che preferiscono Volframo a Wagner), vogliamo domandarci che cosa significhi, nella sua linea sentimentale, l'incantesimo del venerdì santo.

Guardiamo un po' fiso. Le lacrime dei penitenti scendono sui fiorellini d'aprile come santa rugiada. In generale. In ispecie poi le lacrime di Kundry ravvivano il prato. Parsifal dice: *tu piangi ed, ecco, ride la terra.* Ma questo è un madrigale. Certamente. E lo spettacolo cui assistiamo ci riconduce a certe figurazioni fondamentali per l'uomo moderno, delineate e colorite sui primordii della nuova êra. Vediamo la primavera in fiore, e — umile in tanta gloria — la donna amata e beatificante.

D.' be' rami scendea,
dolce ne la memoria!,
una pioggia di fior sovra 'l suo grembo;
Et ella si sedea
Umile in tanta gloria,
Coverta già de l'amoro o nembo.
. . . . . .
Quante vo'te diss'io
Allor pien di spavento:
Costei per fermo nacque in paradiso!

Va notato fra parentesi che ormai, per decreto d'altrui arroganza sanzionato dalla nostra presente ignoranza di cose nostre ed altrui, tutto ciò che è nordico è serio, casto, sincero, religioso, profondo, e tutto ciò che è italiano è futile, lubrico, in mala fede, mondano, esteriore. Perciò parlare di petrarchismo a proposito di Wagner (a proposito di *Parsifal*!) non può essere che un paradosso. Io però v'insisto non per cercare una fonte materiale della sua invenzione, ma per segnare una linea storica del suo sentimento. E ormai tutti si saranno ricordati che il Petrarca narra d'essersi innamorato di Laura, proprio il venerdì santo (del 1327), in chiesa. Era il giorno che al sol si scolorano per la pietà del suo Fattore i rai. Aggiungete a questa data gl'innumerevoli accenti petrarcheschi, nei quali il motivo della dolce primavera in fiore è armonizzato con quello dell'amore trasumanante, il quadro madrigalesco della canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, o quello del sonetto ove l'erbetta verde e i fior di color mille pregan pur che 'l bel piè gli prema o tocchi (come se il piede di Laura avesse la virtù benefica delle lacrime di Kundry); e vi troverete in un'atmosfera diversa certo, ma non poi *toto coelo* discorde da quella dell'incantesimo del venerdì santo. Atmosfera percorsa da un lieve alito di zefiro profumato che s'insinua fra i veli della cara ninfa: come in una cert'altra *Primavera*, in un altro incantesimo d'aprile, in quello che dipinse il Botticelli:

anch'egli artista moderno, voluttuoso e mistico, pagano e penitente, di vita petrarchesca e, sì, wagneriana.

Giacché i servi della moda distinguono: da un lato l'universo, dall'altro Wagner; di qua la storia e la vita, di là Parsifal. Ma *non praevalebunt*. La vita e l'arte di Wagner si svolgono, adopreremo un termine a lui caro, su un *leitmotiv* che non stuona nell'orchestra della vita moderna e non se ne distacca tanto da ridur tutto il resto a silenzio. Egli è, come i fratelli suoi pari, una formula di dualismo tra spirito e natura con una vana e tragica (e perciò non in tutto vana artisticamente) smania di comporlo in una sintesi superiore. Vive nel senso e sogna nell'assoluto. Così l'incantesimo del venerdì santo non è comprensibile, se nella nostra fantasia non sono — esplicite o implicite — le esperienze pagane, ma di un paganesimo inquieto insoddisfatto autocosciente, dell'umanità moderna. Vuol essere, ed è in parte, lirica religiosa; ma fiorita dallo stelo del madrigale, fra insidiose punte di galanteria, nella selva della pastorale, nella terra d'Arcadia.

Wagner non sale in cielo; tenta le vie del Paradiso terrestre, realizza ancora una volta, e sul teatro, l'ideale edenico e bucolico delle letterature moderne. Celebra il quieto saturnale della buona, della cara Natura, adorata da ogni moderno, si chiami egli Rousseau o Pascoli, propizia agli uomini e dall'uomo rispettata e protetta.

> Vivi tu, vivi, o santa
> Natura? vivi, il dissueto orecchio
> della materna voce il suono accoglie?
>
> . . . . . .
>
> Fu certo, fu (nè d'error vano e d'ombra
> l'aonio canto e della fama il grido
> pasce l'avida plebe) amica un tempo
> al sangue nostro e dilettosa e cara
> questa misera piaggia, ed aurea corse
> nostra caduca età

Ed anche oggi, continua il Leopardi, fra le vaste californie selve nasce beata prole a cui non sugge pallida cura il petto. Torna dunque, nel venerdì santo in cui Parsifal sale al tempio del Gral, la beata età dell'oro: *redeunt saturnia regna*. I guerrieri depongono le armi, i cigni non temono i cacciatori, gli stessi fiori s'aprono rugiadosi e tranquilli, sicuri che nessuno li calpesterà, nessuno li strapperà dal gambo. Traduzione in istile sublime del dolce modesto sentimentalismo borghese tedesco, che protegge con sanzioni penali la vita degli uccelli canori e proibisce agli alpinisti l'incetta degli *edelweiss*. Un coro silenzioso e invisibile di poeti assiste alla visione consolatrice: il Tasso di *Aminta*, lo Schiller di *Resignation* (anch'io nacqui in Arcadia, anche a me la Natura promise, presso alla culla, la gioia), il Goethe di *Faust* che, congiunto ad Elena, vede nella rinnovata Arcadia scorrere il latte bell'e pronto per i fanciulli e per gli agnelli, pender le frutta, maturo cibo delle piamure, gocciare il miele dai cavi tronchi. «Qui il benessere è ereditario; sono serene le guance e le bocche; ognuno è al suo posto immortale; tutti sono sani e contenti». E qui, discretamente, Wagner si ricollega alle favole medioevali, per cui il San Gral era il centro di un paese miracoloso ove non hanno accesso la malattia e la morte, ove le costruzioni sono di pietre preziose e le bevande prelibate, le pietanze calde e fredde son servite in tavola per spontaneo donativo del Padre Eterno: senza spese d'acquisto e senza fatica di cuochi. Una specie di mistico paese di Cuccagna. I particolari sono, s'intende, ingentiliti in Wagner; ma anch'egli si ricollega a quell'ingenuità che poi divenne il fondamento di tanta poesia moderna, a quella menzognera illusione ottimistica, di cui così pochi artisti, oltre i tragici greci, seppero mantenersi immuni.

Faust toccava con mano il suo ideale nell'Arcadia. Ma molto tempo prima s'era sentito sciogliere

il cuore al suono delle campane di Pasqua. *Pax hominibus bonae voluntatis. Et animalibus et floribus*, aggiunge Wagner. E forse Tolstoi, l'antiwagneriano, consente, ricordando l'esordio del suo *Hagi Murad*, la storia di quello stupendo fiore selvatico ch'egli strappa a mala pena, esclamando: «quale energia! quale vitalità! Quale essere distruttore è l'uomo!». Ma in Wagner, intellettuale compendiatore, i due momenti dell'Arcadia e della Pasqua sono congiunti in uno. Le campane della settimana santa conchiudono il madrigale a Kundry. E, notate bene, non siamo all'ora delle streghe, in cui trasvolano i piangevoli fantasmi del romanticismo volgare. È mezzogiorno, l'ora pànica. Giacchè in quell'istante Cristo e Pan si abbracciano (che sarebbe come dire il diavolo e l'acqua santa).

Certo, anche i Vangeli hanno elementi che incoraggiano una cosiffatta interpretazione: vi si possono trovare spunti di pastorale (anche di piscatoria), e accenni che debbono esser cari a un poeta naturalista (quelli, p. e., dei volatili e dei gigli nel Sermone della Montagna). Non per nulla Renan ha descritto con colori bucolici il paesaggio cristiano. Tutto sta a isolare quegli spunti e quegli accenni dal contesto, a storcerne e a forzarne il significato. Allora le parole del Cristo vengono addirittura invertite. Non dice più: *non veni pacem mittere sed gladium*. Dice: *non veni gladium mittere sed pacem*. Così dice, insomma, e fa Parsifal, Sosia di Cristo: reca pace agli uomini di buona volontà e anche a quelli di cattiva volontà e poi ai cigni e poi ai fiorellini d'aprile. Le sue parole che abbiamo tradotte mostrano ch'egli sarebbe desideroso di redimere anche le fanciullefiori. E perché non anche Klingsor? Il quale alla fin fine era desideroso anch'egli di santità, e aveva aspirato a divenire cavaliere del Gral; e forse merita la salvazione non meno di quanto la meritasse il dolce diavolo Abbadona beatificato da Klopstock.

Tutti i conflitti sono risoluti, tutte le asperità sono levigate. *Explicit tragoedia.*

*

Explicit tragoedia: non già nel senso solito che cala il sipario su questo determinato dramma. Finisce la tragedia in generale, la tragedia dell'umanità e del cosmo. Come in Hegel la filosofia superava tutte le altre attività dello spirito, e il suo sistema, essendo sul vertice della filosofia, era *ipso facto* sul vertice dell'universo, così pel wagneriano ortodosso la musica è l'arte delle arti, Wagner è il musicista dei musicisti e nel *Parsifal* c'è la musica delle musiche («il dramma dei drammi» lo chiama proprio sul serio il solito Chamberlain) e la catarsi delle catarsi. Ciò è comodo perché è conclusivo. Quando si sa questo non c'è più nulla da fare e, Dio sia lodato, non c'è più nulla da pensare.

Notiamo un fatto che solo a prima vista può sembrare strano. Tutti i drammi di Wagner finiscono, diciamo, tragicamente: con uno o più morti, con una sconfitta, con una catastrofe. Così dal *Vascello fantasma* al *Crepuscolo degli Dei*. Tutti meno due, che sono i *Maestri Cantori* e il *Parsifal*. È che negli altri drammi egli rappresenta la storia mitica e simbolica del mondo. Ma nei *Maestri Cantori* rappresenta la sua propria estetica, nel *Parsifal* la sua propria etica e teologia. Il mondo è triste, ma l'arte e la dottrina wagneriana lo salvano, lo purificano, demoliscono l'Inferno, aprono le porte del Paradiso terrestre, rinnovano l'età dell'oro. Egli è l'agnello che toglie i peccati del mondo. L'ammirazione per l'uomo di genio, per l'artista sublime, non può soffocare un vago sentimento di repugnanza per questa presunzione non immune di empietà. Sentiamo, pensando a lui, un po' di quell'inquietudine che sen-

tiamo verso Parsifal, cui egli per questo lato somiglia. Alludo allo sgradevole momento drammatico in cui Parsifal, non davvero innocente e puro come si pretende, *osa* farsi spogliare e lavare e asciugare i piedi da una cortigiana pentita e di prolisse chiome: cosa che non poté avvenire *sul serio* più di una volta nella storia del mondo.

Dunque il *Parsifal* è la catarsi delle catarsi, un giudizio universale in cui tutti siedono alla destra del Padre. Le trombe angeliche non hanno che soavi accenti, e la valle di Giosafat è colma di viole mammole. Giacché tutti i personaggi, Kundry e Klingsor compresi, erano desiderosi di redenzione anche prima che Parsifal l'effettuasse, ciò significa che essi erano potenzialmente beati e che i contrasti erano eliminati prima che s'alzasse il sipario. Obbietto a me stesso che anche nel *Tristano* — capolavoro di primissimo ordine — i personaggi vivono tutti in una sfera morale superiore ed anche Melot tradisce e denunzia per fedeltà al suo re; cioè a dire per una variante di quel sentimento d'amore e d'amicizia intorno a cui gira il dramma. Ma nel *Tristano* la battaglia non è ingaggiata tra il bene e il male; è tra la passione e la fragile volontà umana che soccombe. Non v'era nessun motivo perché questa volontà non fosse nobile e buona in tutti i personaggi, vittime prone di quella servitù dell'uomo al peccato, che l'agostinianismo luterano e il giansenismo avevano fatto base di ogni sentimento tragico moderno. Anzi un comune intrigo di passioni ignobili contro passioni nobili avrebbe sminuzzato la stupenda compagine del dramma, ove si tratta di Passione *tout court*. Nel *Parsifal* invece si deve supporre che contrasto fra il mondo del bene e il mondo del male vi sia; tanto che una prima redazione del poema concludeva con due versi notissimi: «Grande è la forza del desiderio, ma più grande è la forza della rinunzia». Ebbene, da chi è rappresentata la forza

del desiderio? (infatti non è fortemente espressa neanche dalla musica). Forse da Amfortas, che piange, pentito, un desiderio di molti anni innanzi? o da Kundry, che è penitente fin dal principio e diventa seduttrice solo in istato, come dire?, sonnambulico, per effetto di una magia, che sarà un ottimo espediente melodrammatico, ma non è niente affatto una realtà drammatica? o dalle anonime e decorative fanciulle-fiori, larve coreografiche? Resterebbe quel povero diavolo di Klingsor, che desiderò un giorno di farsi frate, che provvide a disseccare in sé le fonti del desiderio, e, se continua a fare (che dico a fare? a proporsi di fare) il male, lo fa alla stracca, quasi per abitudine e per mestiere.

E allora qual'è la funzione di Parsifal? Egli non viene a redimere l'umanità dal peccato, viene a guarirla dal dolore, a chiudere la piaga di Amfortas, a liberare Kundry dai suoi incubi, a instaurare non la santità, ma la felicità del mondo. Non è un fondatore di religione, è uno scopritore di Eldorado. Invano Schopenhauer (che cito dalla chiara e bella traduzione di Nicola Palanga, Perugia, Bartelli e Verando, 1913) ammoniva che «il Cristianesimo dimenticò in questi ultimi tempi la sua vera significazione, degenerando in un ottimismo insulso». Egli stesso, nell'ultima pagina di quel quarto libro del *Mondo come volontà e rappresentazione*, che fu il testo sacro di Wagner, non seppe in tutto resistere agl'inviti della sirena idillica e ottimista. Un po' di cera colò sulle sue guance accese dalla volontà di vivere. *A fortiori* doveva cedere un artista energicamente sensuale e naturalista come Wagner. Egli lottò corpo a corpo con quella parte della dottrina di Schopenhauer, in cui questi stabiliva l'identità sostanziale fra il suo sistema e il cristianesimo originario; tentò di soggiogarla e di appropriarsela. E da questo studio, che possiamo seguire passo per passo sul testo di

Schopenhauer, uscì il *Parsifal*, che doveva essere schopenhaueriano-pessimista-cristiano. E invece fu idillico-pastorale.

Ma forse non promette, anche il cristianesimo primitivo, la beatitudine eterna? Sì, la promette, ma eterna, estratemporale, trascendente, fuori d'ogni possibilità di prova razionale (ché altrimenti sarebbe comodo scegliere per calcolo la virtù). Schiller commenterebbe dicendo che ci sono due fiori perché la mano dell'uomo li colga: uno si chiama Godimento e l'altro si chiama Speranza; ma chi coglie l'uno deve rinunziare all'altro. Se non che la moderna avidità li vuole l'uno e l'altro, e nel puerile sogno del Paradiso in terra (economicamente: socialismo e vegetarianismo; fisicamente: sanità corporale e incantesimo primaverile) crede sul serio d'aver realizzato la sintesi fra Cristo e Mammone, fra spirito e natura. Cristo prometteva il regno dei cieli al *pauper spiritu*. Wagner traduce, forzando, *pauper spiritu* in *reiner Tor*, e al puro folle dà — altro che promettere il regno dei cieli! — l'effettivo regno del Gral, ov'egli condurrà poi quella vita comoda e beata, di pensionato della virtù, che conosciamo dalla chiusa del *Lohengrin*.

Non sono espedienti per convincere le plebi, come Schopenhauer chiamava gli elementi spurii del cristianesimo? Il *Parsifal* fu elaborato in gran parte nell'Italia meridionale, fu conchiuso a Palermo. Per fortuna Wagner non era italiano; ché altrimenti lo avrebbero accusato di avere scelto gli elementi popolareschi e materialisti della superstizione popolare e di aver musicato un dramma in cui si celebrano il miracolo di San Gennaro e le guarigioni di Valle di Pompei.

*

E che cos'ha da vedere tutto ciò con la poesia e con la musica del *Parsifal*? Mi pare che sia chiaro da ciò che precede.

Ma, si obbietta, che il *Parsifal* non fosse una tragedia lo sapevamo. Ce l'aveva detto Wagner stesso, intitolandolo *Bühnenweihfestspiel*. Sì, è vero; ma non ci aveva detto che non fosse nemmeno un dramma; e questo è quello che io dico. Ché, se poi qualcuno insiste ribattendo che non è nemmeno un dramma, è un *mistero*, bisogna domandargli se per mistero egli intenda una forma speciale d'arte, misteriosa in senso comune, che si capisce in quanto non si capisce e che bisogna collocare di là dal bello e dal brutto.

Fatto sta che in questo «mistero» vi sono situazioni drammatiche e personaggi: situazioni arbitrarie, salti di miracolo in miracolo, e personaggi inconsistenti. Amfortas, il più persuasivo, non è un personaggio, ma il ricordo di un personaggio, il ricordo di Tristano ferito; la scena di Parsifal con le fanciulle-fiori è l'eco della scena di Siegfried con le ondine (forse qualche musicista che mi legga potrà controllare musicalmente). Per apprezzare, come carattere drammatico, Kundry ci vuole tutta la buona volontà di Maurizio Kufferath, che l'ammira perché (!) «Kundry n'a pas de caractère propre, parce qu'elle est toutes les femmes à la fois». Ma per Parsifal non basta Kufferath, ci vuole Chamberlain. Il quale, definito questo dramma il «dramma dei drammi» ed esaltatane la «classica semplicità di stile», definisce Parsifal, il puro folle, come la rappresentazione simbolica dell'«uomo di genio». Naturalmente noi teniamo conto di questa confes-

sione, con la quale un puro wagneriano viene implicitamente a riconoscere gli elementi estetizzanti del dramma mistico di Wagner. Genio, sì, cioè larva del tipo geniale romantico, del titanico figlio di natura, rappresentato in modo stupendamente definitivo nel carattere di Siegfried. Ma ciò non pertanto vorremmo sapere some si fondano le linee della fisionomia di Cristo in questa pallida imitazione dell'uomo naturale, e perché il nuovo «redentore del mondo» debba essere un puro folle e come la grazia efficace (dopo la morte del cigno) scenda su lui che non ha fatto nulla per chiamarla e in che senso, ammessa la grazia, si debba credere che la pietà apra la strada alla conoscenza o non viceversa o non nascano tutte e due ad un parto (Schopenhauer dice: «La salvezza non ci può venire che dalla fede; cioè da una radicale trasformazione della nostra conoscenza»). Molte cose ancora si vorrebbero sapere: come avvenga, p. e., se non per un miscuglio di schopenhauerismo non tutto ben digesto, che Parsifal si ricordi della ferita di Amfortas proprio mentre la seduzione di Kundry sta per trionfare. E di questa coincidenza si potrebbero cercare ragioni molteplici; ma nessuna così caratteristica come quella addotta dal Chamberlain (*Richard Wagner*, p. 299): «Perfino il lascivo Chevalier de Faublas racconta di aver sentito un veemente dolore, quando la marchesa di B. per la prima lo abbracciò al collo; e ci descrive i tentativi disperati che fece per slacciarsi». Ma dunque è un fenomeno fisiopatologico quello che salva Parsifal e lo fa salvatore del mondo? E come mai poco dopo il Chamberlain parla dell' «indomita potenza del suo volere»? E, se così è, in che mai si distingue la castità di Parsifal da quella dell'evirato Klingsor?

*

No, un dramma il *Parsifal* non è. Esso — se si astrae dalle isole di puro lirismo — è la catarsi moralistica dei capolavori di Wagner, lo svolgimento discorsivo della conclusione dell'*Anello*, la meditazione pacificatrice che segue alla tempesta passionale del *Tristano*. È noto che i primi germi del *Parsifal* sono contemporanei al *Tristano*, che nel 1856 il poeta scriveva a Liszt (in una lettera opportunamente citata dal Savj-Lopez): «Ho due magnifici temi da trattare. Prima Tristano e Isotta; poi la vittoria, la santificazione, la redenzione completa». Ed anche è noto che dapprincipio Parsifal doveva comparire, consolatore e ammonitore, nel terz'atto del *Tristano*.

Orbene, nel terz'atto del *Tristano* abbiamo un personaggio che pronuncia le parole superatrici della passione, l'annunzio della santa pastorale, dell'Arcadia beatificante. Dico il pastore.

Che intendi dirmi tu,
antica melodia,
col tuo dolente suon?
. . . . . .
E l'aria antica
mi ripetè:
"Desia, e muori!"

Non v'è fibra in noi che resti tranquilla al ricordo. Ma che sarebbe mai tutto un dramma di pacificazione, in cui fosse protagonista il pastore, se non la lunga e pallida ombra vespertina di una creatura vivente? E tale è, in complesso, il *Parsifal*.

So bene che cosa siano il preludio, la preghiera di Gurnemanz, i cori dell'Agape sacra, il racconto della morte di Herzeleide, l'una e l'altra marcia attraverso

la foresta, l'incantesimo del venerdì santo, punto di partenza e di arrivo di queste riflessioni. E appunto perciò non è lecito accettare senza discussione i crudi e non abbastanza ragionati giudizi di Nietzsche. Ma quelli che hanno con tanto ossequio copiato Maurizio Kufferath, avrebbero pur fatto bene a leggersi gli opuscoli polemici di Nietzsche e a chiedersi che cosa egli intendesse dire quando assomigliava le eroine di Wagner a Madame Bovary, e definiva Kundry «una vecchia donna corrotta che preferisce farsi salvare da un giovanotto casto», e nel *Parsifal* trovava gli elementi di un'operetta, e a quella musica contrapponeva la *Carmen*, e, finalmente, anatemizzava: «Io disprezzo tutti quelli che non considerano il *Parsifal* come un attentato contro la morale».

Tutto ciò era assiomatico, impulsivo e incomposto. Erano urli più che critica. Ma, ecco: se è vero che vi furono in Wagner (e la musica è lì a provarlo) commosse nostalgie di moribondo verso la purità e la pace, se è vero che Nietzsche ebbe il torto di non volersene accorgere, è anche innegabile che questi elementi lirici non erano sufficienti alla costituzione di un vasto e ambiziosissimo dramma. Altro è esprimere una vana nostalgia in un canto lirico, altro è realizzarla concretamente, in un'azione drammatica e plastica. Nella quale vengono fatalmente in mostra le sue oscurità e le sue falsità. Guardate, per orientarci, il *Tannhäuser:* tutto il temperamento di Wagner palpita di simpatia per la furente carnalità del protagonista, mentre il suo programma (che è poi la reazione meditativa del suo rimorso contro la sua invincibile natura) lo costringe a fingere di parteggiare per il freddo amor cortese di Volframo d'Eschenbach — proprio l'autore del «Parzival». Guardate il *Lohengrin:* Nietzsche ci vedeva l'isterica innamorata del medico. Ma c'è di peggio: c'è, sotto velo di misticismo e di trascendenza, l'in-

transigente giustificazione dell'uomo di genio, dell'artista che vuol possedere la bella donna, ma non tollera ch'essa s'intruda nella sua vita, e, s'ella osa, l'abbandona (si confronti la *Gioconda* dannunziana). Wagner è a suo posto nella libertà belluina e semidivina della passione incendiaria: nell'*Anello* e, a maggior ragione, nel *Tristano*. Ma il *Parsifal* è il pentimento del *Tristano*, ed è perciò un ritorno alla maniera del *Vascello Fantasma*, del *Tannhäuser*, del *Lohengrin*. Ritorno, non ripetizione: ché la maturità del genio non è passata invano. Ma vi si sente quel sapore poetico, e una traccia di quel gusto musicale, e un qualche vago sospetto di menzogna morale. E vien fatto di dubitare che, se Wagner fosse più giovane, direbbe con più maschia energia i motivi della sensualità, che forse si ricorderebbe di aver fatto nascere Siegfried, il fratello maggiore di Parsifal, dall' incesto. E allora Nietzsche subodora l'ipocrisia, lancia l'accusa di oltraggio ai buoni costumi, e grida: andiamo alla *Carmen!* Dove almeno la passione è sincera: in altro modo, ma quanto nel *Tristano*.

Poiché non v'è dubbio che la situazione dell'anima di Wagner rispetto alla natura sia sempre quella che accennavamo pel *Tannhäuser*. Egli è sempre Tannhäuser, che vede il meglio ed al peggior s'appiglia (e guai per l'arte, se, inseguendo il meglio, avesse perseverato a mentire, mutilando il suo spirito come il diavolo desideroso di farsi frate si mutilò il corpo!). Duplice come Kundry, vorrebbe servire il Gral, ma non sa abbandonare il giardino di Klingsor. E, quando crede d'esserne per sempre uscito (la morte è vicina), eccolo che ci si ritrova, senza nemmeno accorgersene. Giacché, che cosa è mai, idealmente, l'incantesimo del venerdì santo, se non il giardino di Klingsor, toltane — e non tutta — la sessualità? Ma, nel dramma senile di Wagner, chi poteva mai vivere nel furore erotico di Tannhäu-

ser o di Tristano? Titurel sepolto vivo? Amfortas invalido? Gurnemanz decrepito? Klingsor mutilo? Parsifal costituito come pretende il Chamberlain?

Quel che importa non è questo particolare brutale. È l'inconsapevole identità di posizione rispetto alla natura ed al senso. Kundry, che pareva (erroneamente) sconfitta nel second'atto, è vittoriosa al terzo. L'aria meridiana è placida, i fiori odorano, le lacrime della bella donna ravvivano il prato, i capelli della bella donna carezzano in dolce atto di schiavitù i piedi dell'eroe. E giunge suono di campane da lungi. Questo è l'incantesimo del Venerdì Santo: l'apoteosi della Santa Natura.

*

E questo è il *Parsifal:* la grande messa cantata della religione moderna, celebrata in una cattedrale fantastica ove s'onorano Gesù e Pan, la Trinità e gl'idoli del senso (diciamo pure: San Francesco, che ha qualche spunto d'ingannevole somiglianza con Parsifal, e la divina Isotta, come nel tempio dei Malatesta a Rimini). E la sua bellezza è tanta quant'è la sincera ansietà di questa crisi; le sue debolezze son tante quante sono le consce transazioni e le furbe combinazioni di questa religione panteistico-cristiana e bucolico-pessimista. Se per un verso si può capire chi con Nietzsche ricorda la *Carmen*, si capisce per un altro chi dopo il *Parsifal* vuole tornare in San Pietro.

Lasciamo andare. È pur sempre di Wagner. Ed è fondamentale per l'intelligenza della vita e dell'arte moderna. Della musica, in sé considerata, non saprei parlare analiticamente e con seria documentazione. E, d'altronde, quello che ho detto è abbastanza pei pochi spiriti liberi cui ho voluto parlare. Gli altri capiranno più tardi.

Non è male che il re del Gral giri un po' il mondo. Fra qualche anno il dramma rituale tornerà al suo bavarese Monsalvato, e la lirica che c'è dentro continueranno a cantarcela le orchestre.

3. NIETZSCHE CONTRO WAGNER.

Nel momento del *Parsifal* avrebbe reso un ottimo servizio alla coltura italiana chi avesse tradotto, con scrupolo filologico e con eleganza letteraria insieme, le pagine di Nietzsche che si riferiscono direttamente a Wagner, e queste traduzioni avesse pubblicate in volume, collegando l'uno scritto all'altro con un tenue filo narrativo, aggiungendo chiarimenti laddove fossero opportuni, premettendo alla raccolta un saggio ove si tentasse un'interpretazione dell'atteggiamento di Nietzsche verso l'artista ch'egli prima idolatrò, poi vilipese. Questo ipotetico benefattore della cultura italiana non avrebbe dovuto trascurare le lettere e i documenti dell'epoca in cui Nietzsche si esaltò di Wagner e tanto contribuì a dargli il sentimento d'una sua missione divina nel mondo, l'opuscolo del 1876 in cui tentò l'apoteosi del vincitore di Bayreuth, e almeno le principali allusioni, palesi o velate, che nelle grandi opere di Nietzsche, dalle *Origini della Tragedia* in poi, mirano a colui che fu il protagonista e il tiranno della sua vita intellettuale e sentimentale.

Ma sui libri ipotetici non mette conto di fermarsi a lungo. Dovremo contentarci, per ora, di molto meno; di un libriccino nel quale un traduttore anonimo ha raccolto sotto unico titolo (*F. Nietzsche contro Wagner*, Napoli, Ricciardi, 1914) i due famosi opuscoli che il filosofo, pochi mesi prima della lacrimevole catastrofe, scagliò contro la memoria e la gloria del suo grande amico. La traduzione

non è accompagnata da nemmeno un rigo che possa agevolare l'intelligenza del lettore; e, quanto alla sua esattezza ed alla sua bontà letteraria, la critica si sente dispensata dal dovere di giudicare per virtù della modestia del traduttore. Ma ciò non toglie che il libriccino sia degno d'essere raccomandato a tutti gl'intenditori che non possono avvicinarsi al testo.

*

Famosi dicevo che sono quei due opuscoli: *Il caso Wagner* e *Nietzsche contro Wagner;* ma piuttosto famosi che noti nella loro intimità e bene intesi nella sostanza. L'uno apparve nel settembre del 1888; l'altro è anche posteriore a questo; e pochissimo tempo dopo, il 3 gennaio del 1889, Nietzsche cadeva nella tenebra della pazzia. Era troppo facile considerare i suoi ultimi scritti come segni precursori della catastrofe; e il loro tono acceso e iracondo doveva inevitabilmente traviare il lettore. Furono comunemente chiamati libelli; si attribuì nella loro interpretazione una esagerata importanza agli elementi sentimentali; si osservò che Wagner era già morto da parecchi anni e che l'infelice antagonista rimaneva troppo al di qua di quell'eroismo che la sua morale predicava tumultuando contro un avversario la cui sola risposta era nel silenzio dell'immortalità; si isolarono alcuni giudizi che potevano dar ragione a chi comodamente sostenesse che il Nietzsche aveva assalito il contenuto ideale di Wagner e fatto critica filosofica, ma non artistica e musicale, della sua opera.

Tutto ciò è remoto dalla verità. Nietzsche non assume mai verso Wagner l'atteggiamento d'un Bavio, d'un Mevio, d'un Cecco d'Ascoli. Non v'è nessun wagneriano che abbia espresso la grandezza del suo idolo con la profondità e con la finezza con

cui ne dà ragione il Nietzsche in questi cosiddetti libelli. Non solo afferma che la modernità parla il suo linguaggio più intimo per mezzo di Wagner, che questi ha accresciuto all'infinito la potenza d'espressione della musica; ma con alcune proposizioni d'una lucidità abbagliante — quella lucidità che acceca, quella chiaroveggenza senz'ombra e senza tregua che è già lo spasimo di una sublime follia — ha rotto la scorza di queste grosse e superficiali asserzioni, ed è andato, come nessun altro, sino al fondo dell'emozione musicale wagneriana. Wagner — così egli dice — «non ha eguali per render la colorazione d'una fine d'autunno, la felicità indicibilmente toccante d'un'ultima gioia, veramente ultima e veramente breve; egli conosce un accento per quelle notti dell'anima, segrete ed inquietanti, ove causa ed effetto sembran disgiungersi, ove a ciascun istante qualcosa può sorgere dal nulla.... Conosce quelle stanche oscillazioni dell'anima che non sa più balzare o volare, e neppure esaltarsi; ha lo sguardo timoroso del dolore nascosto, della comprensione che non consola, degli addii senza parola.... ed anche ha aggiunto all'arte delle cose che finora sembravano inesprimibili e pure indegne dell'arte, — le ciniche rivolte, ad esempio, delle quali è solo capace colui che ha raggiunto il colmo delle sofferenze, così come di tutti gl'infinitesimali dell'anima che formano in qualche modo le scaglie della sua natura anfibia — giacché nell'arte dell'infinitamente piccolo egli è veramente maestro». E su questa visione, paradossale e definitiva, dell'arte di Wagner, egli insiste ripetutamente, variandola con una delicatezza di tocco sfumato e preciso insieme che sarebbe irraggiungibile da chi non fosse, come il Nietzsche, critico perché artista e pensatore ad un tempo, da chi, come lui, non conoscesse Wagner con la stessa intrinsechezza con cui il malato conosce il cloralio o la morfina. Egli è — dice

altrove — «il nostro più grande miniaturista musicale, che pone nello spazio più ristretto una infinità d'intenzioni e di sottigliezze. La sua ricchezza di colori, di mezze tinte, di chiarità misteriose ed evanescenti ci guasta fino al punto che, dopo lui, tutti gli altri musicisti ci sembran troppo duri». La sua musica è una invincibile Circe, una seduttrice sensuale. «In questo, la sua ultima opera, il *Parsifal*, è il suo più grande capolavoro.... Io ammiro quest'opera: vorrei averla fatta io; e, non avendola fatta, io *la comprendo*.... La raffinatezza nel connubio della bellezza e della malattia raggiunge qui una tale perfezione da proiettare in qualche modo un'ombra sull'arte anteriore di Wagner: questa ci pare troppo luminosa, troppo sana.... Non vi fu mai un più grande maestro nell'arte dei profumi gravi e jeratici, — non vi fu mai un più grande conoscitore, nel dominio dell'infinitamente piccolo, dei fremiti dell'immensità, di tutto ciò ch'è di genere femminino nel vocabolario della felicità».

*

E non fu mai scritta, da nessun critico, un'esaltazione più fremente e seducente di questa che il Nietzsche scrisse per il suo nemico. Perfino nelle apostrofi ingiuriose — «ah vecchio mago!! Klingsor di tutti i Klingsor!»; «serpente a sonagli»; vecchio brigante»; «vecchio minotauro» — v'è un pallido, convulso riso, come nei gridi e nelle parole folli di una creatura morbosamente sensuale che soggiace, tentando invano di divincolarsi, a una forza che sempre la doma. Tutto il tono di queste pagine critiche è supremamente lirico, è — per adoperare parole care a Nietzsche — orgiastico, ditirambico, come il ritmo di una danza sugli abissi. Egli ha rapito Wagner lungi dalle bassure e dalle

folle, lo ha trascinato con sé in una solitudine eccelsa, e quivi s'è misurato con lui, in una crudele stretta che è d'amore e di morte insieme, di dedizione e d'omicidio. Passano, spontanee, dinanzi alla mente, alcune immagini care al più disperato romanticismo, immagini di amore guerriero, di delirio passionale che canta e ferisce: quella, per esempio, di Pentesilea e d'Achille. Nella funebre coppia è Nietzsche, senza dubbio, l'elemento femmineo: quello che, ribellandosi, soccombe. Egli è tutto impregnato di wagnerismo, di un dolce veleno che vapora in odio, di una diuturna passività che dice infine il suo sgomento in un grido di rivolta, di una febbre che, materialmente, fa bollire e fumare il sangue, scoppiare il cuore. Questi ultimi mesi della vita spirituale di Nietzsche sono veramente agonia, nel senso originario della parola: lotta, combattimento, disperata affermazione della ragion di vivere sul limitare della morte. Per vivere gli occorreva liberare la sua individualità, staccarsi da Wagner, differenziarsene risolutamente. Ma non si capisce Wagner senza Nietzsche, e non si capisce Nietzsche senza Wagner. Cercava il nemico fuori di sé, e l'aveva dentro, e, aggredendolo, dilaniava sé stesso, squarciava ciò che gli era più intimo. Era come chi volesse annullare la sua ombra o l'immagine che gli riflette lo specchio, e non vi può riuscire se non sopprimendo tutto sé. Frugava nelle sue proprie viscere per cacciarne il veleno del wagnerismo; ma quel veleno circolava già in tutto il suo sangue, vibrava in tutte le sue fibre. Quando ebbe finito di purificarsene, rimase esangue ed esanime; un nome, una larva, un cadavere; il povero Nietzsche mentecatto, cui mostravano il ritratto di Wagner — ed egli, guardandolo vagamente mormorava: — Quello là io l'ho molto amato.

Perciò non v'è nulla di volgare e di prosaico in questi «libelli». Ed è misero accusare Nietzsche

di «sconvenienza» perché combatteva contro un morto: non potendovi essere viltà di alcun genere nella lotta di un moribondo contro le larve che lo trascinano verso la tenebra. Cessata l'ansia dell'agonia, essi sono congiunti nella pace della storia in un binomio Wagner-Nietzsche che non sarà mai possibile scindere. Proprio nel momento in cui Nietzsche rinnegava Wagner, ne riconosceva con intensità mai prima raggiunta la grandezza e il significato. Per la critica che colloca tutte le opere d'arte sullo stesso piano, contentandosi di misurarne il valore espressivo, quelle pagine concludono, volente o nolente l'autore, a un'esaltazione fanatica e smodata dell'arte wagneriana. Ma Nietzsche era di là da un cosiffatto sistema di critica frigida e dilettantesca. Il riconoscimento della potenza di un artista non era per lui che il primo passo verso una valutazione: riconosciuta questa potenza, si doveva poi assegnarle un posto nella storia, stabilire se fosse buona o perversa, se si dovesse amare o detestare.

Wagner è, per Nietzsche, il più formidabile artista del mondo moderno; egli stesso è, senza infingimenti, wagneriano. In Wagner egli scopre il più alto e conclusivo simbolo della mentalità, della moralità, dell'estetica europea nel secolo XIX. Già nel 1876 aveva scritto: «Wagner non è il profeta dell'avvenire, come noi potremmo essere indotti a credere, ma l'interprete e il glorificatore di un passato». Ma Nietzsche è agitato, egli, uomo del secolo XIX, romantico, sentimentale, sognatore, malato, da un impeto profetico verso l'umanità dell'avvenire: da ciò la sua adesione morbosa al wagnerismo e la frenetica energia con cui vuole strapparsi di dosso questa camicia di Nesso, il suo *nec tecum nec sine te vivere possum*. La sua sensibilità è tutta in preda del nemico, la sua intelligenza gli rilutta schiumando. Anzi che *Nietzsche contro Wagner* que-

sto straziante capolavoro di passione potrebb'essere intitolato *Nietzsche contro Nietzsche.*

Se la sensibilità wagneriana del critico è di una intensità senza pari, la coscienza che egli ebbe dei limiti e del significato dell'arte di Riccardo Wagner è anche di una lucidezza e di una integrale profondità che difficilmente poteva essere superata. Il Nietzsche tiene continuamente d'occhio il contenuto e la forma dell'arte wagneriana; né v'è sua osservazione di indole morale che non possa trasferirsi alla tecnica. Il suo giudizio complessivo si può, con una certa fatica, formulare in poche parole: Wagner è, appunto, l'artista impareggiabile nell'espressione degli infinitesimi dell'anima; la sua forma è minuziosa, analitica, molecolare, sciolta in un fluido elemento fatto per il moto anzi che per la danza. Aver voluto esprimere, a ogni costo, tutto, anche l'inafferrabile: questa è la sua potenza di seduzione, questa è anche la sua morbosità. Laddove ha voluto giungere alla sintesi, tentare le composizioni di vastità epica, costruire un mondo, ivi egli ha dovuto mentire a sé stesso, soffocare la sua coscienza con espedienti grossolani, ricorrere a prepotenze scenografiche. La sua forza è di dissolutore, non di costruttore; la sua onnipotenza artistica si rivela quando esprime il dolore senza parole della fiacca, frantumata, macerata anima moderna; non quando, *invita Minerva*, assume il tono di pastore di popoli o di fondatore di religioni. È un magnifico decadente, non un greco. E il suo decadentismo è evidente nello stile. Da che cosa infatti è caratterizzata ogni decadenza letteraria? Dal fatto che la vita non è più nel tutto. «La parola diventa sovrana e fa un salto fuor della frase, la frase s'ingrossa e oscura il senso della pagina, la pagina prende vita a spese del tutto; il tutto non è più un tutto.»

L'errore di Wagner consiste nel non essersi reso

conto di questo suo carattere di decadenza, e nell'aver reagito alla sua intima sostanza, che ne faceva il lirico della disgregazione moderna, travestendosi da omeride, da restauratore di miti, da musicista-profeta. La salvezza, secondo Nietzsche, non è in queste costruzioni arbitrarie e superficiali: checché si faccia, Elsa resta un'isterica e Kundry una madame Bovary. La salvezza è in un'eroica reazione al languore moderno; in una restaurazione del sentimento di pudore. L'uomo futuro non si compiacerà delle sue squisite piaghe; non distinguerà i diversi gradi di salsedine delle sue lacrime; non si consolerà con melodrammatici annunzi di beatitudine universale. Nasconderà le sue ferite; ed amerà il fato. Perciò la sua musica sarà musica di danza, avrà ciò «di cui noi spiriti alcionii deploriamo la mancanza in Wagner — la *gaia scienza;* il piè leggero; lo spirito, il fuoco, la grazia; la grande logica; la danza delle stelle; l'insolente spiritualità; i fremiti di luce del Mezzogiorno; il mare *muto* — la perfezione....»

*

Lasciamo stare la profezia. Una sola cosa c'importava: ordinare e mettere in luce ciò che effettivamente Nietzsche ha visto in Wagner, contribuendo a correggere il pregiudizio secondo il quale i suoi opuscoli antiwagneriani sono «libelli», sfoghi di un cuore amareggiato, tumulti di un cervello in sconquasso. Wagneriani ed antiwagneriani sono piccola gente in confronto a lui; nessuno dei devoti di Bayreuth lo ha così intimamente sentito, nessuno degli eretici lo ha così profondamente *capito*. Già coll'insistere sul carattere dissolvente e analitico della musica wagneriana egli ha indicato la strada ai musicisti francesi che pretendono di es-

sere antiwagneriani, di aver superato Wagner, solo perché ne continuano e ne raffinano sino all'esaurimento la parte essenziale, quella sensibilità molecolare, rinunziando alle ambiziose soprastrutture.

Oggi tutti sappiamo che la «musica dell'avvenire» era una musica senza avvenire; che Wagner conclude una grande epoca e non ha continuatori, ma solo epigoni; che veramente la sua prodigiosa potenza di riassuntore e di liquidatore può paragonarsi a quella di V. Hugo o del Bernini. Ma queste cose le aveva dette, questi paragoni li aveva fatti Federico Nietzsche, ventisei anni fa. E non v'è nulla di strano che allora i suoi opuscoli paressero libelli; e che all'odio e alla follia fossero attribuite certe scoperte, troppo precoci perché un pubblico impreparato vi scorgesse l'ultimo, ed anche uno fra i più vigorosi segni dell'attività creatrice di un uomo di genio.

IV.

LA LEGGENDA DI LASSALLE.

Rodolfo d'Absburgo, Luigi di Baviera, Ferdinando Lassalle: tre personaggi, fra gli altri, di un tempo a noi vicino, le cui immagini fluttuano già in una vaga beatificazione leggendaria, aspettando la canonizzazione da un grande poeta. È probabile che in avvenire essi divengano ciò che per noi è un Amleto o un Don Carlos: miti nei quali si raccolga sinteticamente il volere di tutta un'epoca, catastrofi simboliche che mostrino l'insufficienza di un credo, la fragilità di una speranza lungamente idolatrata e muovano l'umanità a un rinnovato *conosci te stessa.* Davanti a questi eroi rappresentativi anche il puro storico si sente, un istante, agitato dal brivido dell'artista; ed Ermanno Oncken (*Lassalle*, seconda ed. rifatta, Stuttgart, 1912) prima di riassumere in poche pagine gli eventi essenziali del funesto intrigo con Elena Dönniges che condusse Lassalle alla morte, osserva che «meglio a un romanziere che a uno storico si converrebbe la narrazione di questi fatti; e forse nemmeno il romanziere riuscirebbe a farsi perdonare creature così esaltate e intrecci così favolosi». Non certo un romanziere come Alfredo Schirokauer (*Lassalle, una vita per la libertà e per l'amore*, romanzo storico, Berlino, Bong, 1912).

Tuttavia anche uno Schirokauer si ascolta volentieri, con lo stesso inquieto compiacimento con cui supponiamo che uno spirito non rozzo ascoltasse i cantastorie, prima dell'avvento del poema epico, o

leggesse le stravaganti escogitazioni dei novellatori sull'infelice Don Carlos, prima di Schiller. Meredith, l'inesorabile esploratore di coscienze, era già riuscito, come anche l'Oncken ammette, a rendere credibile il destino dei due «tragici commedianti», Ferdinando Lassalle ed Elena Dönniges. Ma, limitando la sua opera a un'indagine strettamente psicologica, senza larghi sfondi prospettici e senza profonde risonanze storiche, sottrasse al suo racconto alcuni fra gli elementi più doviziosi di poesia. E quegli altri, assai numerosi, romanzieri e drammaturghi, che in Germania e fuori tentarono la prova, rimasero indietro all'inglese. Però ogni nuova audacia suscita curiosità se forse quella poesia impigliata non cominci già a districarsi, e nella congerie del materiale non cominci ad abbozzarsi la grande immagine.

Quasi più imponente per noi moderni è il mito di Lassalle anzi che il mito di Rodolfo d'Absburgo o di Luigi di Baviera. Questi sono ancora dei fantastici, dei sentimentali, degli irresoluti, dei deboli; quello è già tutto nostro, uomo di puro intelletto e di dura volontà. Rodolfo e Luigi sono nature amletiche; Lassalle è un napoleonide. Il carattere del Buonaparte, che il nostro poeta espresse con precisione sublime quando disse che sicuro il fulmine tenea dietro al baleno, quella vertiginosa confluenza di pensiero e di atto, si riproduce in colui che, tutto sommato, è il fondatore del socialismo pratico. Può essere che ci abbia contribuito un poco la pratica energia del suo sangue ebraico; ma bisognerebbe avere la strettezza di mente e di cuore di un antisemita professionale per ridurre il problema di Lassalle a una questione di razza. All'infuori e al di sopra di ogni genealogia fisiologica, Lassalle è un primogenito del secolo decimonono, di quel secolo le cui basi furono collocate da Faust, quando, facendo violenza al testo sacro, tradusse: in principio era — non già il verbo, non già il *logos* — in principio era l'azione.

Fu così che Lassalle, con un accesso di energia personale e individualistica che può paragonarsi ai più grandi colpi di Stato e ai più famosi colpi di testa della storia, diede il primo formidabile impulso all'agitazione operaia. Egli credeva nell'ordine ideale che al cammino dell'umanità avevano fissato i filosofi tedeschi; ma volle trasportare quell'ordine ideale nella realtà effettuale, senza indugio. Non per nulla Georg Brandes, già pochi anni dopo la morte, aveva visto in Lassalle uno dei segni caratteristici di quel processo, in virtù del quale la Germania dei filosofi e dei poeti era divenuta la Germania di Bismarck, dei generali e dei mercanti. Non per nulla Heine aveva raccomandato il giovanissimo Lassalle a un amico di Berlino, scrivendo con senso veramente profetico: «Il signor Lassalle è decisamente un figlio dei suoi tempi, e non vuole saperne della nostra modestia e delle nostre rinunzie.... Questa nuova generazione vuol godere e farsi valere in ciò che è visibile; mentre noi vecchi c'inchinavamo umilmente davanti all'Invisibile, e correvamo dietro ad amori ideali e a profumi evanescenti.»

Avido e autoritario fin dagli anni dell'infanzia, non appena divenuto adulto si precipita con la foga di un mistico cavaliere errante e di un avventuriero senza scrupoli in un mostruoso intrigo giudiziario per salvare la libertà e gli averi della contessa Hatzfeldt. Partecipa ai moti insurrezionali del '48; fa sperimento delle carceri prussiane; ritorna alla causa della contessa; poi, dopo una feconda ma breve parentesi di studio, trova il còmpito della sua vita nella effettiva emancipazione dell'operaio. La calma credenza di Marx non gli basta; egli corre al risultato immediato. Ciò ch'è pensato dev'essere sùbito agito. Indi un possibilismo che confina con la fantasmagoria; un realismo politico spinto siffattamente agli estremi da toccare l'estremo opposto, l'assurdo. Nel '61 visita Garibaldi a Caprera: vuole

persuaderlo a slanciarsi contro l'Austria, perché la Germania, liberata da questo peso morto, possa organizzarsi a nuova vita. Garibaldi, conclude argutamente l'Oncken, non si lasciò tradurre dall'italiano in tedesco. Poco di poi Lassalle salta da Garibaldi a Bismarck. Bismarck dev'essere il suo alleato. Il partito liberale gli rende difficile il governo: ch'egli dia il suffragio universale. Così potrà iniziare l'opera dell'unità germanica sotto egemonia prussiana: d'altro canto Lassalle è sicuro che col suffragio universale gli operai diverranno i padroni e costringeranno lo Stato a fornire capitali, con cui si costituiranno cooperative di produzione destinate a liberare i lavoratori dagli imprenditori. Tutto ciò gli pare semplice, chiaro, immediato. Bismarck lo ascolta lungamente, accoglie nel suo spirito i germi di molte idee fruttifere; ma non lo segue: «resta a vedere chi di noi due mangerà le ciliege col diavolo». Frattanto Lassalle ha fondato l'«Associazione generale dei lavoratori tedeschi». Il suo trionfo esteriore è, qua e là, grandioso; i viaggi di propaganda lungo il Reno sono luminosi e sonori come il viaggio renano di un altro eroe dell'energia caro alla fantasia moderna, di Sigfrido; ma lento, fastidioso è il progresso dell'azione. Se dall'un canto Bismarck non consente a divenire un suo strumento, dall'altro poche centinaia, poche migliaia di operai s'iscrivono nell'associazione. Non s'era egli promesso di cambiare la faccia alla sua patria in pochi anni, forse in pochi mesi? Non ha già trentanove anni? (Alessandro Magno era morto prima, e Napoleone era padrone del mondo). È malato ed esausto; sfiduciato e stanco parte per Rigi-Kaltbad. Durante questa pausa di fiacchezza e di dolore s'apre il velario sul dramma di Elena Dönniges.

La forma del suo genio è la fulminea decisione non scompagnata da una meditazione profonda, il magico influsso d'una personalità conquistatrice, l'e-

loquenza tribunizia avvinghiata a una serpentina agilità dialettica, il *pathos* ideologico e morale in cui sa tradurre le questioni economiche. La sua scoperta consiste nell'aver portato in un campo pratico l'idea teorica del quarto Stato e fors'anche nell'avere escogitato un partito operaio possibilista, fondato sulla nazionalità e sul presente potere dello Stato. Si disse che queste sue idee erano morte con lui; non è detto che non siano, con altra faccia, rinate in tanto socialismo d'oggi.

Ma questo è il Lassalle della storia; e il Lassalle della leggenda e della poesia è quello di Elena Dönniges. Egli era il contrario di Amleto, il trionfale Fortebraccio che Shakespeare contrappone al pallido eroe caduto; e tuttavia anch'egli, come Amleto, è morto in un duello sentimentale. E per una donna, come il giovane Werther. Donnicciuola più che donna, qualunque fosse lo splendore della sua carne giovane quale ancora traluce dalla tela di Lembach; certo, non degno simbolo dell'eterno femminino; povera creatura d'istinto che, dopo aver propalato in migliaia di copie i flosci segreti della sua vita sentimentale, è morta nel 1911, anch'essa di mala morte, al termine di mezzo secolo di fastosi e miserevoli strapazzi.

*

Ma nel romanzo che abbiamo sott'occhio nemmeno venti di quattrocento pagine sono dedicate alla catastrofe. Per trecentottantotto dobbiamo seguire Lassalle, passo passo, nelle biblioteche e nei comizi, in casa di Garibaldi e in casa di Bismarck, assistere ai suoi pranzi luculliani e alle sue tolette da *jeunesse dorée*, ascoltarlo quando discorre con gli editori, coi principi, con gli operai, con le signorine e con le vedove. Dobbiamo fare intima conoscenza con

un discreto servitore, factotum in cose d'amore come quello di Don Giovanni, e con una chellerina di birreria che si chiama Lisetta e mette da parte i giornali pel signor dottore. E anche dobbiamo vedere le dottrine economiche, giuridiche e filosofiche di Lassalle spicciolate in duetti da canapè, nella fida compagnia di una *grisette;* e perfino udire dalla bocca di uno che non fu uno stolto che forse verrà tempo in cui tutti berranno il buon vin del Tokay (qualcosa di più del pollo per tutti di Enrico IV).

Non dico che il libro sia fatto senza una certa grossa e piacente abilità. È un genere di romanzo storico che ricomincia a fiorire in Germania e che un giorno o l'altro qualche nostro editore imiterà: storia mascherata da romanzo, romanzo condotto sulla falsariga dei documenti e delle monografie, fornito di qualche strafalcione poco pericoloso, ma in compenso ornato di ritratti, di riproduzioni, di autografi. Forse l'autore s'immagina di fare opera di divulgazione: un po' tardiva dopo, per esempio, il libro dell'Oncken (che metterebbe conto di tradurre in Italia: così letterariamente chiaro e politicamente sereno). E s'immagina di fare opera d'arte. Ma uno scrittore come lo Schirokauer non sospetta nemmeno che, se l'artista vuole provarsi con un argomento storico, deve fare un passo più in là dello storico; e, come lo storico dalla massa dei fatti sceglie i più significativi nell'ordine del loro sviluppo, così l'artista tra i fatti significativi deve coglierne una breve serie, o uno solo, supremo e simbolico, che accentri in un unico fuoco tutte le luci dell'anima rappresentata. E nemmeno sospetta che la verità artistica dev'essere profonda, e di stile nobile e solenne, se non vuole essere annichilata dalla vicinanza della certezza storica. Giacché, come possono reggersi tra un autografo di Lassalle e un ritratto di Garibaldi certi particolari realistici da appendice, p. e. quel Bismarck che offre un sigaro all'ospite o quel Las-

salle che, felice del primo colloquio, regala un tallero al vetturino, o quel singolare principio di capitolo: «*Hem!* — brontolò Carlo Marx....»?

Gli mancano amore e intelligenza per il suo protagonista. Se il sottotitolo (*una vita per la libertà e per l'amore*) faceva sospettare un grosso volume di propaganda, la lettura lascerebbe dolente anche il più fiero avversario di vedere Lassalle, in buona fede inconsapevole, abbassato oltre il limite della mediocrità. L'*amore* è il libertinaggio di un marchese di Priola rivoluzionario, che sfacciatamente si gloria di risolvere almeno parte del problema sociale con la figliuola di un operaio, primissimo tra gli apostoli di lui nuovo Messia. La *libertà* è il pretesto, il contenuto casuale — non diciamo di quella sfrenata e cesarea o catilinaria ambizione che avrebbe fatto di lui un despota militarista di grande stile («Lavoratori! Sul punto di partire per i bagni della Svizzera, nomino vicepresidente il dottor Dammer») — ma di quella esteriore vanità, che nessuno vuol negare e che nessuno d'altro canto può interpretare come il segreto della vita di Lassalle, se non voglia ridurre a farsa la tragedia.

Anche la catastrofe — pensa questo romanziere e altri molti con lui, romanzieri e storici — è dovuta alla vanità. Elena ama Lassalle, in un vento di follia; la famiglia cristiana, nobile, conservatrice, non vuole l'ebreo facinoroso. Contro la madre e il padre, Elena corre dall'amato (lo chiamava aquila, Sifrido, re); gli s'offre tutta; che la prenda e la porti via. Ma Lassalle con ragionevoli obbiezioni la placa e cavallerescamente la fa ricondurre alla casa paterna (dicono per vanità: perché la voleva da trionfatore, non da rapitore fuggiasco). Ora, conscio dell'errore, mette in moto mezzo mondo per espugnare la casa impenetrabile della sua donna: Boeckh e Riccardo Wagner, il re di Baviera e il vescovo di Magonza. Ma Elena è mutata, insensibile, immemore, irremo-

vibile: forse umiliata dalla ripulsa, forse stroncata nella sua fiacca volontà da quell'unico sforzo di rivolta. Di qui l'ira d'Ajace in Lassalle; l'insulto mortale; il duello alla pistola con l'antico fidanzato di Elena; la morte.

*

Vanità, o misteriose ragioni fisiopsicologiche (come sospetta anche l'Oncken), o indistricabile groviglio di calcoli? Qualunque sia stato il motivo diretto, il senso della grandiosa scena drammatica in cui Lassalle si lascia sfuggire l'amore — cui tra poco seguirà la vita — va molto più lontano. Poiché giusto in Elena Dönniges, dopo alcuni giorni di passione, s'incarnava per lui l'amore, l'eterno femminino, la ragione di vivere. Poco prima scriveva: «Non desidero nulla più ardentemente che abbandonare ogni cura politica per ritirarmi nella scienza, nell'amicizia e nella natura. Di politica sono sazio e stanco» (si ripensa al Napoleone di Gautier, che risogna la Corsica pastorale). Durante la campagna per la conquista della Dönniges scriveva: «Questo solo io so: che devo avere Elena! L'associazione dei lavoratori, la politica, la scienza, il carcere, tutto è assolutamente impallidito nel mio animo davanti al pensiero di riconquistare Elena». Elena! Elena! Pare di riudire il ghigno di Mefistofele, al suono di questo nome donnesco da tremil'anni fatale: — fra poco in ogni femmina gli parrà di vedere un'Elena.

Diceva: «odio ogni sconfitta come la morte»; e credeva di parlare il linguaggio del cuore innamorato, mentre erano ancora le parole della volontà dittatoria. Negli eroi della stirpe di Amleto il sentimento fa usura sulla volontà; in quelli della famiglia di Lassalle la volontà soffoca il sentimento. Alla tragedia della irresoluta e lirica intimità succede

la tragedia del titanico volere cui diviene quasi indifferente il valore della cosa voluta: forze enormi che ruinano per il loro stesso peso. Brandes disse che la rovina di Lassalle venne da «ciò che v'era d'impuro, di problematico nel suo carattere». Bisogna approfondire questo generico giudizio: nuovo Mirabeau, non aveva esitato davanti ai calcoli più freddi ed audaci; s'era fatto raccomandare al Kronprinz per rimanere a Berlino; aveva speculato in Borsa al ribasso contando sulla rivoluzione ch'egli stesso avrebbe suscitata; profeta dei proletari, s'era inebriato di haschisch e di sciampagna; si dichiarò pronto a farsi cattolico per sposare la sua Elena. Aveva assoggettato gl'ideali a sé stesso, non sé stesso agli ideali; e la sua maggiore virtù non era la devozione né l'abnegazione. Non era egli un amante che s'abbandonasse e sapesse comprendere e prendere una piccola creatura che s'offriva. Poteva trattar da pari a pari con Garibaldi e tentare di manomettere Bismarck; ma quella piccola creatura, ch'era non volontà né ragione ma sangue e istinto, gli sfuggiva. Si disse che gli dei dell'Olimpo suscitassero mostri, ora paurosi ora ingannevoli, contro gli eroi ribelli. Contro il futuro dittatore del quarto Stato le forze ch'egli col solo suo braccio voleva sovvertire mandarono una donnina di mezzo sangue, e la chiamarono Elena; e lo fecero morire — lui Messia del secolo nuovo — in un medievale duello con un signorotto valacco.

Sublimità di genio e di errore; di vizio e di grandezza; catastrofe tragica con l'acre ironia che si sprigiona dalle situazioni tragiche troppo tese e conseguenti. Si capisce che uno Schirokauer non basti.

V.

GHERARDO HAUPTMANN.

I. A PROPOSITO DI GABRIELE SCHILLING.

Mi ritorna alla mente l'alta e fredda figura di Gherardo Hauptmann, quale io la vedevo talvolta, or sono quattro o cinque anni, in qualche casa ospitale a Berlino. Erano ancora lontani i giorni degli onori nazionali e del premio Nobel che poi furono decretati al poeta cinquantenne; ed anzi, dopo la *Campana sommersa*, i suoi drammi erano stati varati in acque di tempesta. Ma niuno avrebbe osato ascrivere alla misera ansietà del «successo» la tristezza dipinta su quel volto assorto. Seguaci ed avversari s'incontravano in un sentimento di rispettosa deferenza, che vietava agli uni la confidenzialità smargiassa ed agli altri la triviale ironia; ed anche lo straniero, mediocremente appassionato dalle battaglie incruente che fra il lubbione e la platea si combattevano nel Lessing-Theater, si accostava all'autore di *Anime solitarie* con la riguardosa titubanza che incute l'aspetto di una forza superiore. Forza superiore, senza dubbio, appariva dall'ampia e chiara fronte, erta verso la luce; mentre uno spirito di grazia aveva modellato il naso diritto, la bocca serrata come in uno sforzo di meditazione, le guance magre e solcate. Ma un non so che d'indeciso, direi quasi di timoroso, era nel ritmo di tutta la persona, che pareva aver raggiunto la compostezza del *gentleman* piuttosto in omaggio alla convenienza mondana che per espressione di un

saldo equilibrio interno. Un qualche segreto tormento di ricerca e di dubbio lo agitava senza posa. E, osservando più maturamente, vedevamo che quella nostra titubanza non era fatta solo di rispetto; sibbene anche di una lieve e appena conscia diffidenza verso una forza operosa e già da molti anni adulta, ma tuttavia incerta di sé e del suo cammino e non ancora capace di pronunciare parole pienamente chiare. Egli, taciturno e un po' svanito, quasi diafano nel colore della carnagione la cui mollezza stranamente si opponeva alla fermezza delle linee, errava lento dall'uno all'altro gruppo di visitatori: con una parsimonia spettrale di gesti, di parole, di emozioni: non già imposta da una posa superumana, ma da un umano inespresso accoramento.

Tale mi ritorna in mente la figura di Gherardo Hauptmann. E mi torna anche in mente, congiunta alla sua, l'immagine di un paesaggio tedesco: non della Slesia montuosa ov'egli nacque e che parecchie volte mise nel fondo dei suoi drammi, ma di un'isola sperduta nel Baltico o nel Mare del Nord. Le onde crestate s'avanzano quasi a inghiottire le umili dune; i gabbiani spettegolano striduli e irosi nell'aria salsa e cruda d'un veloce tramonto; mentre il piccolo faro fa già opaline le brume ad oriente.

V'è forse una qualche affinità tra questo paesaggio fisico e il paesaggio spirituale dell'arte di Hauptmann; ma ciò che accomuna in me l'una all'altra immagine è una causa assai più precisa e meno arbitraria. Un recente dramma di Hauptmann (scritto, dice l'autore, nel 1906, ma recitato sei anni dopo), *La fuga di Gabriele Schilling*, si svolge appunto in un'isoletta sperduta nel Baltico, Fischmeisters Oye, non lontana dalla selvosa Rügen. E quest'isola bassa, fustigata dal mare e sorvolata dai gabbiani, mi pare quasi la protagonista del dramma. Il suo colore e la sua atmosfera invadono l'anima di tutti i personaggi e dell'autore. Se i pescatori,

biondi e barbuti e di larghe spalle, s'avanzano in lunga fila sopra le dune, Hauptmann annota nelle pazienti didascalie che «un non so che di silenzioso e di fantastico è nei loro movimenti». L'amante del pittore Mäurer osserva che tutto è qui spettrale: l'aspetto del mare durante il giorno e quell'incessante ansare e precipitare dell'onda nella notte! Anche le stelle, anche la via lattea le sembrano spettrali. E gode che tutto sia così misterioso. E il pittore, pur ammonendola contro i troppi sogni, vampiri assetati del nostro sangue, deve riconoscere che in quest'isola più chiaramente che altrove s'impone il sentimento di un altro mondo nascosto dietro il mondo visibile: e piace qui mescolare le larve con la vita reale, vivere con un piede sulla terra e con un altro nell'eternità. Tutto il giorno s'ode come un lontano scampanio; eppure non vi sono altre isole donde possa giungere il suono. È un segnale a campana, è un'illusione acustica? «Pare che i pesci festeggino la domenica nelle profondità sottomarine». L'aria è piena di presagi, ha qualcosa di oppresso, di «veramente pauroso»; e ambigue vibrazioni si comunicano rapidamente dalla natura all'uomo. L'agitazione dell'onde è tragica, la bonaccia è mortale; gli uccelli di malaugurio stridono fuggiaschi nel cielo; il cuculo, attratto dalla luce del faro, gli si precipita contro e cade sulla sabbia col cranio infranto. Non v'è la molle compiacenza d'un idillico paesaggio meridionale; vi spira un vento crudele che dà ali ai forti e soffoca i vinti.

Con questa sovreccitazione nervosa, che ricorda un po' Böcklin, ma meglio ancora le marine simboliche e tragiche di Maurizio Maeterlinck, Gherardo Hauptmann ha sentito il paesaggio del suo nuovo dramma. E lo ha impresso aspramente nella nostra sensibilità, senza che noi sappiamo ben dire di quali mezzi si sia servito. Non è un dramma in versi o in sontuosa prosa poetica con sfarzo di descrizioni

esornative; e il linguaggio è umile e spezzato e il dialogo è gracile e incalzante come in ogni dramma moderno che sia stato pensato per la scena e non per la libreria. Ma basta qualche occasionale accenno al paesaggio nelle parole di alcuni personaggi (non troppo più sostenute nel tono di quelle che abitualmente si dicono sul bello e sul cattivo tempo), e qualche indicazione nelle controscene, e qualche rapido passaggio di pescatori o di artigiani conversanti nel loro sguaiato bassotedesco, bastano insomma alcuni particolari che uno spettatore superficiale considererebbe quale suppellettile, esteriorità, scenario del dramma, perché la linea, il colore, l'odore di quel paesaggio acheronteo siano indistruttibilmente fissati. Diciamo di più: perché il dramma appaia, quale è, un dramma paesistico, ove i personaggi e l'azione sono, in paragone, secondari.

Infatti, la legittima curiosità del lettore, che vorrebbe sapere di che mai si tratti nel dramma di cui gli abbiamo descritto lo scenario, è più difficile a soddisfarsi. Verrebbe voglia di sbrigarsene con le parole, un po' svelte ma non in tutto aliene di verità, di un critico francese, secondo il quale in ogni dramma di Hauptmann lo spettatore è lanciato bruscamente nel mezzo di una situazione i cui elementi gli sfuggono. I personaggi entrano in iscena come stranieri che incontriamo per caso; s'intrattengono dei fatti loro, senza che noi sappiamo con precisione di che cosa essi parlino, ed hanno l'aria di non parlare che per sé medesimi. Il sipario può esser già calato sul primo atto, e lo spettatore può ancora non aver compreso di che cosa si tratti. Innumerevoli volte fu notato che Hauptmann non trae l'argomento da un'intima esperienza poetica, ma, simile in questo a tanti altri artisti del suo e nostro tempo, da uno spunto libresco, dall'eco di un'ultima lettura ossessionante. Si disse che ogni suo dramma ebbe un padrino: talora Tolstoi, ta-

lora Zola, più spesso Ibsen. Ma *Gabriele Schilling* non ne ebbe uno solo; sì bene un'intera schiera di padrini: Ibsen e Maeterlinck, Wedekind e Strindberg e D'Annunzio. Checché faccia o voglia lo Hauptmann, i suoi personaggi restano figurine di secondo piano, macchie di colore con un immobile atteggiamento, nell'imponenza psicologica e pittorica dell'ambiente.

La *fuga* di Gabriele Schilling è la morte; e Gabriele Schilling è il solito artista fiacco, erotomane, inerte, ruinante verso il delirio o l'atassia locomotrice, che conosciamo dalle confessioni o dalle rappresentazioni dei moderni. Si chiamava Andrea Sperelli, ed era poeta e pittore; Lucio Settala, scultore; si chiamava Schwarz, nel brutale *Demone* di Vedekind, ed era pittore, come Gabriele Schilling. Pittore di genio, dobbiamo credere, poiché l'autore lo pretende, sebbene noi non conosciamo i suoi quadri, ma la sua psicopatica miseria: un madido e sudicio straccio d'uomo. Rovinato, si capisce, dalla donna, la quale non è qui la bellissima Chimera, l'urna di tutti i mali tragicamente esaltata per le stesse catastrofi di cui ha colmi i fianchi, non è la Gioconda, Musa spietata, né la magnifica belva bianca e rosea di Vedekind: è un repugnante animale, disprezzato con una inumana crudeltà, che non ha nulla da vedere con Hauptmann, e a Hauptmann viene dalla stravagante misoginia di un atrabiliare e potente poeta svedese morto or è poco: Augusto Strindberg. Già l'epigrafe della *Fuga di Gabriele Schilling*, tolta dagli scritti morali di Plutarco, dice: «Alcuni assicurano di aver visto Eunosio correre verso il mare per purificarsi nel bagno, poiché una donna era entrata nel suo sacrario». E questa è la sorte di Gabriele, alquanto peggiorata: ché il suo bagno è suicidio, e non una ma due donne, la moglie e l'amante, gli avevano contaminato il tempio dell'arte. Evelina, la moglie, è la solita piccola

borghese avida, gretta, ignara del genio che essa corrode ed ottunde. «Da ragazza visitavo l'Olanda, la Normandia, mangiavo nei primi *Hôtels* alla *table d'hôte*. Ed ecco venne Schilling. Io pensavo che fosse una persona per bene. Pensavo che avrebbe fatto il suo dovere e che avrebbe ben custodito il mio po' di danaro. Sì, proprio: mi guardi bene». E mostra all'interlocutrice la fodera lacera della sua giacca consunta. Tutto ciò mentre Schilling attende inconscio, nella camera attigua, la morte. L'altra, Hanna Elias, l'amante, dev'essere — a quel che se ne capisce — la solita slava pallida, malata, bugiarda, lasciva. Di lascivie, di una misteriosa malattia che somiglia alquanto alla tabe, muore il grande pittore. Aveva creduto di fuggire l'asfissia della vita familiare, nascondendosi nel grembo dell'intellettuale avventuriera: prima fuga (sono le fughe, piuttosto che la *fuga* di Gabriele Schilling). Poi crede di fuggire Hanna Elias, accettando l'invito dell'amico e collega Mäurer, che lo chiama presso di sé nella selvaggia isoletta del Baltico: il mare, il mare, di cui egli con insistenza delirante sentiva il fiato frammezzo al fetore d'asfalto delle strade di Berlino. Verrà la bella tempesta, che gli risanerà i nervi e gli farà giovanilmente battere il cuore. E poi andrà con l'amico in Grecia (infatti nel 1907 Hauptmann è stato in Grecia, dove ha contemplato con la solita intensità il paesaggio e ha interpretato in modo singolarmente macabro la tragedia degli antichi). Ma sì, illusioni d'un attimo. La donna fatale, Hanna, lo raggiunge nell'esilio; ed egli, subito dopo averle detto ingiurie di cui arrossirebbe Venere Pandemia, senza nessun motivo e nessun trapasso che non sia meramente fisiologico le cade nelle braccia. E con Hanna ritorna il male minaccioso, il medico, la moglie. Ancora una scena, diciamo pure, una scenata tra la moglie e l'amante: la scena tra Gioconda e Silvia Settala tradotta in

grottesco. Le fughe erano state invano: non resta che quella dalla quale non v'è ritorno: il bagno d'Eunosto, ma fatto una volta per sempre. E nella notte, mentre l'attesa tempesta, l'*orage désiré*, s'avanza pel mare e pel cielo, Gabriele Schilling, dopo aver visto in delirio il suo proprio funerale, si precipita nell'elemento consolatore e purificatore.

Tutto ciò è estremamente frusto e consunto. Ma non è per Hauptmann che un pretesto. Ciò che a lui importa è che, mentre i pescatori ricercano il cadavere di Schilling, l'amico del morto e una violinista sua amante s'intrattengano sullo splendore pittorico dello spettacolo: «Vedi com'è spettrale! Tutto l'Oceano è nero come un carbone. Ed ha creste di spuma. Proprio come la schiuma gialla d'un fuoco nero. Bello! E guarda i riflessi gialli nella sabbia umida. Sì, gialli e, dietro, rossi di porpora». Ciò che più gl'importa è quella nordica, ma pur böckliniana «isola dei morti»; con le memorie di disastri recenti, col cimitero ove i naufraghi dormono al cospetto del mare libero e sublime, con le cornacchie svolazzanti, con l'avidità di temporale ch'è in tutte le cose viventi e in tutte le creature sofferenti. Gl'importa il chiuso lirismo dell'artista ormai spezzato e impotente che invoca la bella tempesta e siede sul muro del bianco, sabbioso, silente cimitero marino. E cura con passione i particolari visivi, auditivi, quasi anche gli olfattivi di questa funebre visione: il falegname che fin dal prim'atto lavora alla bara ove poi giacerà Schilling, la donna fatale, fredda come la sposa di Corinto, ornato il capo di un cappello di paglia con papaveri, l'immateriale levità di queste figure randagie, venute non si sa donde né con quale animo né per quale meta, avvolte di nebbie appena iridescenti, ombre vane fuor che nell'aspetto, ma pur descritte con così snervante minuzia in questo loro aspetto, che il dramma è scritto in cinque lingue: nel tedesco alquanto in-

certo di Hanna Elias, nel tedesco audacemente spropositato della sua amica signorina Majakin, nel gergo berlinese di Schilling e del falegname, nel gorgogliante dialetto dei popolani, e qualche volta anche in tedesco.

Ecco, i pescatori portano sulla bara il cadavere di Schilling. Il mare è nero, con spume gialle; il temporale si stringe; la luce alterna del faro investe a scatti i resti d'un recente naufragio. «Qualche cosa di silenzioso, d'irreale», dice la didascalia. Questo è la *Fuga di Schilling:* un quadro di sensazione e di colore, detto in parole ed in dialogo. Hauptmann cominciò scultore, e quasi trent'anni or sono ebbe anche studio a Roma. Poi s'accorse d'avere sbagliato vocazione. Era poeta: e drammaturgo e romanziere. Ma forse era soprattutto pittore: e pitture di *intérieurs*, di ambienti, di paesaggi, con qualche felice ritratto frammezzo, sono i suoi drammi. Vi manca il progresso, la necessità, il movimento del vero dramma: ma sempre v'è una potente scena da pittore, eseguita talvolta con una poderosa tecnica naturalistica, tal' altra con la rapidità sintetica dell' impressionismo, tal' altra infine — come in *Gabriele Schilling* — con una inquietante mistura dell'una e dell'altra tecnica.

*

Vedete — è la parola — vedete, per esempio, l'interno domestico del *Vetturale Henschel* o il commovente e grottesco paradiso dell'*Assunzione in cielo di Giovannina;* i gruppi umani, degni di un Teniers, nel *Collega Crampton;* l'aspra campagna primaverile in *Griselda;* la vita contadinesca in *Rose Bernd*, un altro esemplare del dramma tedesco di fanciulle sedotte, ma dove la sciagura amorosa di Rosina ha scarsa importanza di fronte alla viva-

cità della rappresentazione rusticana. Non è che l'ispirazione di Hauptmann sia amorale o puramente sensuale; non è che non gl'importi dell'anima umana. Ma le opinioni e i sentimenti egli li ha presi passivamente dal suo tempo; e, perché è stato discepolo di Haeckel, ha fatto positivismo; e, perché ai suoi primi tempi tutto il mondo era antropologo, ha dipinto i degenerati; e, perché sorgeva a potenza il socialismo e non v'era che questione sociale, ha scritto i *Tessitori*. Perciò quelli che hanno studiato la sua opera con la stessa ponderatezza che merita Ibsen, sono un po' in dubbio ch'egli non sia per avventura un dilettante; e sono un po' stupiti di vederlo oggi accendersi per il popolo affamato e domani dimenticarlo dietro gli opachi splendori di un intellettualismo sopraffino. Si meravigliano anche che passi con tanta facilità da Ibsen a Tolstoi, da Maeterlinck a Strindberg, e finiscono per domandarsi un po' smarriti dove sia dunque il vero Hauptmann.

Ma il vero Hauptmann è in questa traduzione pittorica delle parole di poesia: sì che non si potrebbe immaginare Hauptmann recitato senza «messe in scena» accuratissime e senza minuziosa arte mimica. Che cosa ne può mai cavare un impresario di provincia sfornito di suppellettili caratteristiche, o un composto e stilizzato attore della Comédie Française? L'evidenza della visione materiale, la staticità dello spettacolo è l'essenziale nell'arte di Hauptmann; e perciò egli ha potuto cambiare ogni anno di programma e correr dietro a ogni nuova moda senza mancare alla sua sincerità e dignità di artista. Erano temi affidatigli volta per volta dal pubblico committente: ch'egli amorosamente dipingeva. V'è forse un tema cui s'è mantenuto più che a ogni altro fedele: quello del nevrastenico o degenerato, dell'esaltato o visionario, che predomina nella sua opera drammatica e occupa anche tutto il suo

grande romanzo, *Il pazzo in Cristo*. E forse questa fedeltà si spiega un po' meglio, se si pensa che gli anormali sono magnifiche «teste», come si dice in gergo pittorico: straordinari argomenti per una virtuosità descrittiva. Ripensate al nostro ammirabile Zacconi, quale Giovanni Vockerat in *Anime solitarie*, quale *Collega Crampton*, quale *Vetturale Henschel*!

Ed a Zacconi si pensa anche, quando Gabriele Schilling è colto dall'accesso del male: «Oh! oh!! oh!!! oh!!!! L'Elemento! L'Elemento! (come abbagliato da un sovrumano splendore in cui vorrebbe disciogliersi, comincia a vacillare).» Ma non è probabile che il naufrago di Fischmeister Oye approdi in Italia. Se la fortuna di Sudermann è già da tempo caduta in Germania, quella di Hauptmann si mantiene in equilibrio instabile da una diecina d'anni nel suo paese, e per riflesso impallidisce anche un poco da noi. Valeva perciò forse la pena di dar notizia di un dramma, molto caratteristico per l'arte di Hauptmann, e che gl'italiani non possono conoscere direttamente. I quattro o cinque drammi suoi che han fatto strada in Italia ci son bastati per la nostra curiosità di stranieri, ed erano anche fra i più belli.

*

Curioso destino quello di Sudermann e di Hauptmann! Dopo Schiller, nessun drammaturgo tedesco, né Kleist, né Grillparzer, né Hebbel, aveva conquistato l'Europa. Questi, sì, l'invadevano trionfalmente quasi come Wagner, quasi come colui di cui nei primi confusi entusiasmi sembrarono pari: Ibsen. Si sarebbe fin da principio dovuto distinguere fra i creatori di genio e i geniali compendiatori; ed ormai la verità s'è fatta strada. Ma purché non si esageri, e non si applichi, per esempio, la stessa misura a Hauptmann e a Sudermann. Questi piac-

que soprattutto per le abili salse teatrali di cui seppe condire grandi problemi umani la cui vastità sfuggiva spesso a lui stesso. Hauptmann meritò i suoi trionfi non solo per la squisita chiarezza pittorica in cui seppe fissare le idee e i problemi di altri poeti più grandi, non solo per i minuziosi *intérieurs*, i luminosi paesaggi, i robusti ritratti, ma anche per l'incessante ansietà di rinnovamento e di ricerca interiore che in ogni sua opera rivela la mente operosa e l'animo nobile, fieramente schivo degli espedienti di mestiere.

Ha poco più che cinquant'anni, e non è detto ancora che il suo dramma migliore non sia in gestazione. Ma anche oggi non v'è malignità che possa invidiargli l'oro del premio Nobel o sfrondargli l'alloro di cui i suoi concittadini l'han coronato quasi per compensarlo — senza, d'altronde, mutar d'opinione — della freddezza che han dovuto dimostrargli in questi ultimi anni.

2. NAPOLEONE DI LEGNO.

Guardo la copertina di un esile libro pubblicato dal Fischer a Berlino: *Festspiel* in rime tedesche di Gherardo Hauptmann. È il «trionfo», la rappresentazione commemorativa dell'anno sacro 1813, che ricacciò i francesi oltre il Reno e aperse ai prussiani per la prima volta la via di Parigi: scritta da Hauptmann per invito della città di Breslavia, eseguita dapprima innanzi a una folla giubilante, proibita poi dall'autorità suprema e argomento di animose contese fra conservatori e liberali. Orbene, sulla copertina, sotto il titolo, è raffigurato Napoleone: casacca verde, calzoni chiari, lucerna e stivali grigi, risvolti arancioni, coccarda, decorazioni raggianti,

spalline. Ma la posizione di questo Napoleone non è nessuna di quelle che la convenzione e la leggenda ci hanno tramandate. Non è curvo sul cavallo, con le redini lente, nel valico alpino, né in atto di passeggiar concitato con un grumo d'ira nel petto, né taciturno, le braccia al sen conserte. Oscilla nell'aria, con un braccio alto e rigido come quello del «cittadino che protesta», l'altro pendulo fra gli stivali speronati, le gambe divaricate quasi ad angolo retto, la spada, miserabile trastullo di latta, abbandonata sul fianco. E dalla testa, come da ciascuna estremità, parte un filo. È una marionetta, un Napoleone di legno.

Perché no? sono pure marionette l'Orlando, il Rinaldo, il Carlomagno, il Gano maganzese della siciliana «opera dei pupi», e il buon popolo di Palermo s'esalta, strepita, parteggia per il giusto contro l'iniquo, per il valoroso contro il vile, non diversamente da come s'è esaltato parteggiando il buon popolo di Breslavia, finché il corrucciato imperatore, *cuncta supercilio movens*, non ha fatto calare il sipario sul burattinesco Trionfo di Hauptmann. Se non che, sono finiti i tempi nei quali la popolarità, per un nuovo pregiudizio demagogico contrapposto polemicamente all'antica schifiltosità cortigiana, pareva il vertice dell'arte. E tra le burattinate della baracca plebea e quelle di un poeta colto e affinato siamo costretti a fare la stessa distinzione che occorre tra l'ingenuo e necessario decadimento di un materiale epico e la conscia, riflessa, ironica volontà di un individuo, tra una complessa involuzione storica e il capriccio di uno spirito eccezionale. L'umile impresario del capannone non potrebbe, anche volendo, rappresentare gli eroi della svanita epopea cavalleresca altro che con una serie di pupazzi; il poeta famoso dei *Tessitori* e delle *Anime solitarie* ha avuto a disposizione tutte le bizantine ricchezze della moderna scenografia — luci, colori, musiche, dan-

ze, scene multiple, fantasie cinematografiche — e se n'è anche largamente servito. Secondo una nota storiella, Goethe fanciullo vede Faust burattino, e in quel rozzo spettacolo coglie la prima ispirazione donde poi svilupperà il più alto simbolo dell'umanità moderna. Hauptmann, con un processo inverso, prende l'eroe di Beethoven, di Manzoni e di Victor Hugo, e lo degrada a pupazzo. Ci dev'essere un perché.

Tutti i personaggi, se si toglie il direttore di scena e il suo assistente, sono marionette. Non solo Napoleone, anche Federico il Grande e Talleyrand, Hegel e Fichte, il poeta Kleist e il generale Blücher sono di legno, come altrettanti Pinocchi. C'è anche la Pitonessa, la Furia, l'Aquila, John Bull e la Germania in figura di Pallade Atena. E il burattinesco, si capisce, non è solo nell'esteriorità materiale dei personaggi, ma nel loro spirito e nel loro eloquio. Vedete il maggiore di tutti, Napoleone. Può parlare di sé in questo tono: «io sono, d'altronde, un uomo pratico e sopra tutto un tattico.» Quanto agli inglesi: «questi presuntuosi mercanti nelle loro isole di filibustieri devono guaire ai miei piedi. Purgherò il mare da questi pirati, da queste pestifere bestie anglosassoni, anche se il sangue versato dovesse salirmi fino alla testa. Essi mi comprano nemici coi loro sacchi d'oro, ma io chiuderò loro stessi nei sacchi, e li affonderò nel Canale. Dove potranno meditare sulla loro bancarotta, per qualche migliaio d'anni, come ieri ad Austerlitz il Kaiser e lo Zar.» Ed ecco il suo programma politico-militare: «Domani voglio passare in rivista l'esercito, e dopodomani voglio buttar giù il vecchio sistema cosmico. Che cos'è l'Europa? una terricciuola. Una presuntuosa, un cosiddetto continentuccio. Agli occhi miei non ha tanta importanza. Laggiù dove gl'Indiani sudano sotto la frusta inglese, voglio mettermi nel centro dell'impero universale, come il ragno nel cen-

tro della tela. Fin laggiù si devono spingere le mie aquile, ove io unirò la fortuna di Carlo Magno a quella di Alessandro il Grande. Anzi, sfascerò la muraglia cinese e salderò l'Impero di Mezzo al mio. E tutto ciò non è il delirio di un desposta; le cose che dico sono presto fatte. È più breve la strada che mi resta da fare di quella che ho percorsa finora.» Questa roba è declamata in versicoli claudicanti, rimati a coppie, irti d'idiotismi, di scorci grammaticali, di scapigliature stilistiche, rifatti sullo stampo delle antiche farse e carnevalate tedesche. Teniamo bene a mente anche questo fra i tanti Napoleoni che la storia e la poesia ci han dati: burattino di fuori, è un *miles gloriosus*, un capitan Fracassa di dentro.

Naturalmente, l'ironia con cui il poeta si diverte a spese dei tedeschi e degli alleati è un po' più amichevole, ma non meno goffa e birrosa. Federico il Grande entra in iscena, gridando *Parbleu, Messieurs! Parbleu, Messieurs!* e mettendo in mostra la sua cultura francese e la sua grande amicizia per Voltaire con una filastrocca di baggiane sgrammaticature tedesche; John Bull discorre nello stile che all'inglese *globe-trotter* attribuiscono i giornali umoristici; un tedesco francofilo si prepara ad ascoltare l'orazione patriottica di Fichte, dicendo:

Nous sommes Prussiens. Mais j'espère
il est ein französischer Orateur.

Tanta è l'invadenza di questo tono confidenziale e sanculotto che nemmeno l'apoteosi finale lo intimidisce. La personificazione della Germania ha un bel profetare l'unità e alludere magari all'Alsazia-Lorena; perfino un autentico eroe del 1813 si crede in diritto di risponderle con sbracata bonomia: «Mammina, hai ragione. Ciò che dici non suona poi tanto male. Aspetta un poco, ricordati di me: io sono tuo figlio, sono il barone di Stein». E, quando

si preparano a camuffare quella grande pupattola bionda da Pallade Atena, i termini di persuasione non sono diversi da quelli che una sartorella userebbe con una bambina neghittosa: «ti dobbiamo un poco travestire. Abbi pazienza, e lasciaci fare».

Istintivamente vien fatto di domandarsi quale misteriosa idea sia passata per la testa di Hauptmann per indurlo a far tanto spirito su cose tanto serie.

*

Un dramma di burattini si può fare anche a proposito di Napoleone e di Blücher, di Austerlitz e di Waterloo. Basta avere della storia l'idea che se ne faceva Bossuet: il mistero della Provvidenza, ed esasperarla fino al sarcasmo. L'uomo non è nulla in paragone a Dio che lo conduce: è uno strumento, un'apparenza, se vogliamo anche un fantoccio. Mentre il vittorioso s'esalta in un delirio di grandezza, e vaneggia di farsi onnipotente ed immortale, non sente lo strappo degli invisibili fili, retti da una volontà suprema, dall'unica volontà veramente autonoma, che ancora per poco lo innalzano verso i fastigi come fra poco lo precipiteranno negli abissi. Questo sentimento conduce al sublime patetico che fa piegar le ginocchia davanti al Creatore, e ispira anche pietoso rispetto verso la creatura; conduce insomma alla poesia di Alessandro Manzoni, che nel Bonaparte caduto vede il segno di Dio «che volle in lui — del creator suo spirito — più vasta orma stampar». E può giungere, lo stesso sentimento, la stessa convinzione a una veemenza sardonica e polemica contro la presuntuosa esaltazione della potenza umana. Ricordate la ghignante indifferenza di Tolstoi di fronte al «genio» di Napoleone e le sue rappresentazioni atrocemente comiche del sonnacchioso generale Ku-

tuzof e dei consigli di guerra, nei quali gli omiciattoli, seri e burbanzosi, fanno a indovinala grillo con la battaglia di domani e s'immaginano di fabbricare la storia, mosche cocchiere sul carro della volontà di Dio. Quaggiù la grottesca e sanguinosa mascherata; il vero dramma lassù, nell'immutabile cielo azzurro verso cui leva gli occhi il guerriero ferito, nell'Empireo che splende implacabile sulle menzogne e le vergogne umane, e sorride consolatore agli umili e ai puri di cuore. Ancora un passo: e siamo a una terribile tragedia di marionette.

Ma non a quella di Hauptmann. Intanto, sarebbe strano che con una simile fede e disposizione d'animo si facessero trionfi commemorativi di guerre nazionali. E poi, occorrerebbe che quella fede ci fosse. Non che dall'opera di Hauptmann sia assente Dio; vi appare anzi in carne e in ossa — parodia del Padre Eterno nel *Faust* — e in qualità di direttore di scena e di padrone dei fantocci. Da lui s'apre, in lui si chiude l'azione. Ed egli è veramente il Dio onnipotente, che regge i fili da cui pendono gli eroi, che atterra e suscita, che affanna e che consola. Tutto sta a vedere per quali motivi e con quale coscienza questo Dio conduca la storia. Si vanta dell'inesorabilità con cui butta nella cassa degli arnesi i burattini che non gli vanno più e l'assistente comenta come segue: «Così è. Non esagera proprio in quello che dice. Chi non gli piace, lo butta via. Il signor Balsamo, chiamato conte Cagliostro, a petto a lui è appena un dilettante. Gran Maestro di tutte le logge e di tutti gli ordini, egli sì che sa l'arte di creare e di uccidere. Possiede la nera e la bianca magìa, ed una onnisciente filosofia». E un poco più in là: «Il Direttore, bene avveduto, siede sorridendo dietro il suo paravento, e regge i fili in mano». Sorride, anche! Me lo figuro seduto su un tappeto di Smirne, col narghilè fra le labbra tumide. Lasciamo andare: per definire effi-

cacemente un Dio cosìffatto, ci vorrebbe una bécera espressione alla Carducci.

E allora si capisce donde venga il riso di Hauptmann. Abbiamo veduto talvolta qualcuno, ingenuamente commosso e impacciato dalla sua stessa commozione e dalla difficoltà di esprimerla direttamente, tentar di nascondere la sua debolezza sentimentale in un riso stonato. Più spesso abbiamo visto qualcuno ridere per mostrare leggerezza e padronanza in un argomento e in una situazione che oltrepassano le sue forze. V'è l'una e l'altra specie di comicità stentata, da «spiriti forti», in questa opera di Hauptmann: un riso che non passa i denti, un po' nevrotico e inquietante, quasi come quello del solletico che, se vien prolungato oltre i primi istanti, assume qualche cosa di lugubre, somiglia a un supplizio per soffocazione. Egli è, senza dubbio — per dirla con una sua felice espressione — un «patriotta normale di nazione tedesca». L'epopea dell'indipendenza e del risorgimento non lo lascia così freddo come dai suoi versi parrebbe. Ma da questo a farsene poeta ci corre. Giacché nessuno vuol negare che Gherardo Hauptmann sia poeta: finissimo e talora anche potente poeta di paesaggi e di *intérieurs* psicologici, anche se troppo spesso fuorviato da una facile versatilità, che ai meno attenti può rendere irriconoscibile l'intima sostanza della sua ispirazione. Ma nessuna fra le seduzioni dello spirito dilettantesco fu insidiosa come questa.

*

D'altronde, come oserebbe un poeta di grande respiro trascinare i protagonisti della gigantesca storia moderna su una piccola scena per sottoporli alla frusta dell'odio di parte e di razza? Noi ita-

liani, che per tante mai cose dobbiamo andare a scuola dai tedeschi, avemmo il buon senso di non celebrare il cinquantenario della nostra unità con una rappresentazione festiva, in cui Cavour e Vittorio Emanuele dicessero insolenze contro la Casa d'Absburgo. Compiuta la Nemesi, si spenge l'ira nemica; e a nessun animo colto e gentile verrebbe voglia, di qua dall'Alpi, di rappresentare l'austriaco in veste di boia, o, di là dall'Alpi, Garibaldi in costume di brigante calabrese. Allo stesso modo nessuno, salvo un animo crudamente partigiano, distingue più nelle battaglie di Jena e d'Austerlitz, di Lipsia e di Waterloo, il vincitore dal vinto, il giusto dall'iniquo. È uno stesso movimento d'idee e di fati nella sua tragica dialettica; è la stessa forza che crea le nazioni moderne e le volontà popolari; in cima al flutto Napoleone, impersonando quelle idee e questa forza, giunge fino a Mosca; la stessa onda, mossa dalla stessa necessità, lo ingoia, nel riflusso, a Waterloo. È difficile che sia grande poesia ove non è il religioso terrore di Eschilo contemplante la fuga de' Persiani o l'umana giustizia di Manzoni inginocchiato al letto di morte del prigioniero. E, in fin dei conti, non c'è poi tanto da ridere quando il buffoneggiante Hegel di Hauptmann dice: «Avete visto quest'uomo: non importa come si chiami. Io vedo in lui lo spirito del mondo, l'anima del mondo è in lui incarnata....» Hegel è passato di moda in Germania, e passerà magari anche in Italia; ma ciò non vuol dire che siano per divenire facete le verità ch'egli scoperse.

Poco dopo le vittorie del '13 e del '14, il Teatro Nazionale di Berlino incaricò un poeta di comporre una rappresentazione festiva. Il poeta era Goethe, e il drammetto, *il Risveglio di Epimenide*, fu recitato, con musiche e scenari spettacolosi, nell'anniversario della prima conquista di Parigi. Cosa un po' fredda e forzata: ma il vecchio poeta ebbe la sag-

gia modestia di non uscire dal limbo nebuloso delle allegorie. C'è la Fede, l'Amore, la Speranza, i Genii, la Musa; di Napoleone il nome; e ben poco della sua personalità è passato in un tremendo e melodrammatico «Demone dell'Oppressione», che, tra altre cose stravaganti, desidera un serraglio di belle donne occupate a fargli fresco con penne di pavone, e che potrebbe significare Attila o Gengis-Kan o anche Abdul-Hamid, a scelta. Hauptmann ne ha preso numerosi spunti, a cominciare dalla semplice costruzione, ove dall'oppressione e dalla servitù si passa alla festa del risveglio e della libertà. Ma ha avuto la disgrazia di esasperarli tutti e di accanirsi contro il suo povero Napoleone di legno: fino al punto che, verso la fine, l'assistente del supremo burattinaio, mostrando agli spettatori un navicello di cartapesta, esce in spiacevoli spiritosaggini a proposito del *Bellerofonte*, ove l'imperatore prigioniero naviga verso Sant'Elena.

In paragone di questa disgrazia poetica capitata a uno scrittore di prim'ordine, le disgrazie volute dalla censura contano ben poco. Non gli hanno perdonato la disinvoltura, con cui s'è sbrigato, passandolo sotto silenzio, del re di Prussia Federico Guglielmo III. E poi, il poeta s'è troppo sbizzarrito con la parola caratteristica del generale Blücher: *Avanti!;* parola che, ripetuta alla conclusione in tono tribunizio, anche ai non male intenzionati può sembrare tutt'una col titolo del maggior quotidiano socialista di Germania. E, finalmente, salta agli occhi che i migliori versi del poema sono suggeriti da un ideale pacifista, ugualitario, libertario, che nel drammaturgo dei *Tessitori* non è proprio di ieri.

Comunque sia, il Dio burattinaio che ha l'abitudine di sorridere dietro il paravento, può lisciarsi i baffi, pensando che ci voleva un Hohenzollern per sottrarre a tanti maltrattamenti il Bonaparte. Im-

prevedibili combinazioni dello scacchiere diplomatico! Il che non vuol dire — sia detto per consolazione — che i fulmini della censura non potessero cadere anche su un puro capolavoro.

Agosto 1913.

3. L'"ATLANTIDE".

Le grandi opere di poesia sgorgano da tutta l'anima del poeta e invadono tutta l'anima del lettore: vi destano profonde reazioni morali, vi proiettano immagini chiare e splendenti come se fossero vedute in realtà, vi scavano larghe risonanze musicali. Perciò ha la sua parte di ragione chi legge la poesia con l'intelletto e chi la legge con la fantasia o anche coi sensi, chi ne desume insegnamenti e chi esprime la sua ammirazione comparandola alla pittura o alla musica. Allo stesso modo un raggio si rifrange nei varii colori del prisma. E la critica non è che l'arte di leggere, lo sforzo d'intendere tutti questi modi di rifrazione per tornare finalmente all'unità originale del raggio, cosicché l'anima del lettore, ampliata e ricolma, si senta tutt'una con l'anima dell'artista.

Nei lettori moderni prevale spesse volte una sensibilità musicale. E molta musica, grave e soave, si ode leggendo l'*Atlantis*, uno fra gli ultimi e fors'anche il migliore libro di Gherardo Hauptmann. Sembra che la sua indole, lacerata, esitante, contraddittoria si purifichi e si ordini nella forma del romanzo, che fuori della cornice dura ed angusta che gl'imponeva il dramma egli acquisti un libero e pieno respiro. Le sue principali virtù — una precisione ossessionante nella dipintura degli ambienti fisici e morali e una vena di armonioso lirismo elegiaco — si esplicano sicure di sé nella larga abbondanza del racconto, ove narratore e lettore concordemente

seguono il graduale formarsi degli stati d'animo con un'attenzione lenta e paziente, che non sempre è consentita dalla rigida e nuda impalcatura del dramma moderno. Chi lesse due anni or sono il *Pazzo in Cristo* di Gherardo Hauptmann cominciò a supporre che Hauptmann romanziere potesse giungere oltre i limiti di Hauptmann drammaturgo; e questa speranza può dirsi, per molti rispetti, coronata nell'*Atlantis* (Berlin, Fischer, 1912).

V'è appunto in questo libro quel flusso musicale, che è il primo segno di un'ispirazione matura e coerente. Larghe pause, toni cupi ed a lungo echeggianti, vicende di presentimenti e di ricordi, motivi sobriamente scelti e fortemente intrecciati l'uno all'altro; v'è tutto quanto possa far pensare che, durante la creazione, Hauptmann abbia spesso udito un adagio funebre di beethoveniana severità e mestizia. Veramente, ciò che si narra nell'*Atlantide* è l'agonia di un eroe, di un eroe mancato. Non a caso Federico di Kammacher, il protagonista, ha tutte le qualità che comunemente si credono bastevoli alla vita beata: se non ricco, abbastanza favorito dalla fortuna perché le sue energie spirituali non debbano consumarsi nella nera schiavitù del pane quotidiano; alacre di mente e robusto di corpo; amante della bellezza e curioso della verità; privilegiato fra gli uomini come può essere un giovane di sangue nobile, appartenente a un popolo dominatore, figlio di un generale che ha combattuto onorevolmente nella guerra del 1870. È in tutti i sensi un figlio di vincitori, rampollo di una generazione che ha fatto il suo dovere, ha fornito il suo cómpito e va tranquilla alla morte col meritato orgoglio della sua opera e con una fede inconcussa nel destino della patria e del genere umano.

Ma i figli sono diversi. Avviene assai spesso che i figli dei vincitori siano o sfruttatori del lavoro dei padri, uccelli predaci, avventurieri grifagni, o anime

tenere e malate. Le nature più nobili, i temperamenti eroici — se eroismo è la purità e il desiderio dell'altezza — intristiscono nell'inquietudine e nel dubbio, si tormentano in un disperante paragone fra la loro sterilità e il fermo e conscio volere di chi li ha preceduti, cercano invano un cómpito che anche ad essi permetta la tranquillità del dovere compiuto, e non trovano finalmente la pace se non nel pensiero della morte. Vi sono parecchie affinità tra gli *enfants du siècle*, i figli del secolo XIX ai suoi primi anni, che dopo il baccanale della libertà e della ragione smaniarono in lacrimosi dissidii passionali, e questi figli del secolo nostro, che nella civiltà materiale, nel trionfo della scienza, nella libertà della patria non han trovato la promessa felicità. Ignoti l'uno all'altro si consumano silenziosamente; e per acquistare coscienza di sé non attendono che un'opera d'arte, ove uno di essi parli per tutti, come uno Chateaubriand o un de Musset.

Già nel romanzo di Hauptmann v'è più che un presentimento di questo nuovo wertherismo e pessimismo sentimentale. Federico di Kammacher è anche uno scienziato: un batteriòlogo fallito. Incuorato nella prima giovinezza da speranze trionfali, che salutavano in lui un nuovo Koch, s'è lasciato distrarre da quella sua disordinata ricchezza di spirito, che lo costringeva a scrivere poesie nella sala anatomica; e la critica ufficiale ha scoperto che in un lavoro, ov'egli credeva di descrivere i bacilli del carbonchio, ha invece osservato e descritto delle fibrille. Errore non veniale. D'altro canto la sua competenza scientifica non gli ha impedito di cercarsi la sposa in una famiglia gravemente affetta di tare ereditarie. Eccolo ora ai suoi trent'anni: rovinato nella reputazione, marito di una pazza, padre di figliuoli che forse sono anch'essi candidati al manicomio.

Così com'io l'espongo pare che l'*Atlantide* sia un

episodio di quella che alcuni anni or sono usava chiamare in Francia la bancarotta della scienza. Ma non so se Hauptmann abbia costruito il suo romanzo su questa conscia intenzione, mentre non v'è nessuno che possa ignorare la tesi del *Disciple* di Bourget o di altri romanzi consimili. Non v'è libro d'arte che non abbia un suo significato storico; e un grande critico tedesco, Federico Schlegel, disse acutamente che i romanzi sono i dialoghi socratici del tempo nostro, la forma d'arte ove s'è rifugiata, evadendo dalle accademie, la vera sapienza. Ma i bei romanzi sono quelli in cui la sapienza è tutta fusa nell'immagine, e tra questi è l'*Atlantide*, libro ricchissimo di senso eppure tutto quanto narrato e visto, immune d'ingorghi discorsivi e di divagazioni filosofanti.

Hauptmann ha osservato profondamente, senza d'altronde comunicare al lettore la sua osservazione, che un uomo nelle condizioni di Federico è facile preda della passione. Fallito nella vita intellettuale e nella sentimentale, senza appoggio nel lavoro e nella famiglia, il primo soffio di vento lo rapirà con sé. Ha conosciuto in un teatro di varietà una ragazza sedicenne, Ingigerd Hahlström, una pervertita dal corpo virgineo e dall'anima di bimba, un'etèra innocente che fa delirare il pubblico con un «numero» di lussuria macabra: quasi nuda e lieve come una farfalla, danza sopra i petali di un grande fiore artificiale, finché atterrita da un ragno si ritrae precipitosamente nel fondo. Ma poi, credendo che una creatura alata non possa divenir preda di una bestia così goffa e tarda, torna rinfrancata a volteggiare sui petali e a provocare il ragno, che cautamente l'attrae e l'impiglia fra le sue reti, ov'ella si dibatte disperatamente, soffoca e muore. «Mara o la vittima del ragno» strillano a ogni cantonata i cartelloni. Ora ella è scritturata per New York e parte sul transatlantico *Roland*. L'anima di Federico, abbandonata da ogni volontà direttiva, si preci-

pita verso di lei più follemente che Mara entro le insidie del ragno. Venuto a sapere della sua partenza, egli fissa telegraficamente un posto sul medesimo piroscafo, e lo raggiunge a Southampton.

In quest'istante ha principio il racconto. E più che mezzo di esso si svolge in alto mare. Come già l'anima di Federico era, metaforicamente, in alto mare, agitata dall'onde e dai venti, così ora il suo corpo effettualmente la segue. V'è in questo rapporto un lampo di abilità che, pensando a Hauptmann drammaturgo, si direbbe teatrale; ma di quella grandiosa abilità che è già tutt'uno con la commozione poetica. Di teatrale in senso minore non è rimasto nulla, neppure la prevalenza del dialogo: ché anzi quasi tutto il libro è fatto di approfondimenti lirici e meditativi, con pochissime scene drammatiche, e con nessun personaggio che viva di vita sua fuori della sensibilità del protagonista. Questi è perennemente presente al lettore; e sarebbe relativamente facile ridurre l'*Atlantide* in forma di racconto personale e autobiografico, mentre a nessuno riuscirebbe di cavarne tre o cinque atti di teatro, come per tanti romanzi secchi e schematici s'è fatto.

Prima che in volume l'*Atlantide* apparve a puntate su per giù nel tempo del naufragio del *Titanic*. Anche il *Roland* fa naufragio, e si capisce che la coincidenza in alcuni particolari descrittivi abbia eccitato l'immaginazione dei primi lettori. Ma pure astraendo da questa casuale combinazione, bisogna dire che difficilmente Hauptmann avrebbe potuto scegliere un tema così saturo di poesia implicita e che forse nessun altro scrittore, dal tempo di Edgardo Poe in giù, avrebbe saputo metterlo in luce con arte così potente. Non è più il caso di giudicare Hauptmann secondo il merito dei suoi migliori drammi, di *Anime solitarie*, per esempio, o della *Campana sommersa:* chi non ha letto le prime cento-

cinquanta pagine dell'*Atlantide*, la traversata del *Roland*, non sa fin dove giungano le sue forze.

Pensate a questo eroe sconfitto, solo in mezzo al cielo e al mare, taciturno tra l'uno e l'altro urlo degli elementi. Solo: perché Hauptmann ha perfettamente inteso uno fra gli elementi tragici di una traversata su un transatlantico: quell'essere perpetuamente in contatto intimo con estranei, e quella inasprita ed esasperata solitudine interiore che viene dalla società fortuita e inevitabile. È vero che v'è Ingigerd; ma in quale compagnia! col padre corruttore e col ricco amante imbecille. Anch'essa, nella folla, gli diviene in certo modo estranea; non riesce a disamarla, ma sì a disprezzarla, e la passione si tramuta in un freddo, disperato furore, vorrei dire in un furore indifferente, poiché non mira al possesso, ed è tutto pervaso di sepolcrali negazioni schopenhaueriane. È di una giustezza poetica irripetibile questo attrito senza fiamma fra il puro giovane tedesco, di cuore romantico, e la cortigiana cosmopolita. Pensate anche al naviglio titanico, al sontuoso mostro galleggiante, acceso di luci festose, squillante di risa, carico d'oro, d'argento, di vasellame prezioso, altro simbolo dell'orgoglio scientifico e moderno, teso con tutta la forza del suo acciaio e del suo carbone dall'Europa madre verso la terra dell'energia smodata, del godimento sfrenato, dell'impeto vulcanico, verso l'America, sull'oceano convulso che fra poco l'inghiottirà. E pensate che tutti questi rapporti non sono espressi per via di concetti o di discussioni, ma per via d'immagini. Lo spettacolo della nave sfolgorante nelle acque notturne di Southampton, ove Federico la raggiunge, lo squillo della tromba che chiama a lauto desinare i condannati a morte, i ritmi insolenti della musica di bordo che vuol soverchiare la furia del ciclone, il gruppo di viaggiatori che instancabilmente giocano a carte e bevono birra e forse cadranno nel gurgite

col mazzo e il bicchiere in mano, sono ricordi indistruttibili nella mente del lettore. Tanta è la forza centripeta di questo racconto che si direbbe Federico porti in sé la tempesta e la sciagura: quasi che il disastro fosse l'oggettivazione sensibile del suo intimo naufragio e non il risultato di cieche forze in conflitto. Quale opprimente impressione di freddo e di desolazione nel piccolo albergo di Southampton poche ore prima dell'addio all'Europa! e quale arrovellio di sogni telepatici, di accessi mistici, di disgusti e di slanci verso l'infinità del nulla nelle notti febbrili trascorse sul *Roland!* Prima la tempesta, poi il ciclone, poi la morte casuale di un operaio, quasi l'annunzio della prossima ecatombe. È come se il naufragio fosse deciso da una volontà meditata, sicura, ordinatrice, e stesse scritto *ab aeterno* nel libro dell'universo.

Federico non perisce nel naufragio; si salva con Ingigerd, con un altro artista di caffè-concerto mutilo d'ambo le braccia e maestro nell'arte di tirare a bersaglio coi piedi, con altre poche persone; e sbarca a New York. È giusto, per la coerenza e la profondità artistica del libro, ch'egli non muoia vittima di una collisione con uno scafo randagio, ma della sua propria tragedia e degli intimi urti delle sue passioni. Che cosa farà a New York? cercherà l'assurdo: vorrà strappare Ingigerd alla vita reproba, redimerla, farla sua; e poi vorrà divenire scultore o anche agricoltore e seppellirsi nella solitudine della campagna nevosa per ritrovare sé stesso. Ed ecco che a poco a poco il ricordo del naufragio lo sopraffà; il tintinnìo delle slitte lo fa impallidire ripetendogli l'infernale squillar dei campanelli nella mattina del disastro; poi la casa gli si popola di fantasmi; vede seduti ai suoi tavolini i giocatori del *Roland;* sulla sponda del suo letto gli amici morti. E un giorno gli arriva la notizia che è morta la moglie pazza. A qualche primo accesso minaccioso

seguono la febbre, il delirio, la congestione cerebrale. Era estremamente arduo perseverare nell'intensità delle prime centocinquanta pagine; e tuttavia Hauptmann vi è talvolta riuscito, facendoci udire in questa seconda parte echi non indegni di quella musica.

E perciò vorrei poter trascurare di dirvi la chiusa: Federico guarisce, sposa una savia viragine vegetariana e decide di ritirarsi con una piccola rendita in una villetta e in uno studio di scultore nei dintorni di Firenze. Hauptmann s'è lasciato soverchiare da un sentimento di tenerezza verso il personaggio, nel quale aveva messo tanta parte della sua purità e del suo dolore, e, non contento di avergli dato l'immortalità artistica, ha voluto regalargli qualche anno di vita fisica; come quei capicomici del secolo XVIII che facevano campare riconciliati Desdemona ed Otello. Né s'è accorto che ha corso il rischio di diminuire il suo libro fino a farlo somigliare al libretto del *Vascello fantasma*. Per fortuna sono poche pagine e non tali da imprimersi fortemente nella fantasia. La marcia funebre che avevamo udita era troppo bella e solenne perché possiamo ricordarla conclusa dalle prime battute di una marcia nuziale. Tutto il corso del racconto condanna a morte Federico di Kammacher; e a morte lo condannano le sue stesse parole, quand'egli, con accento amletico, confessa l'urto disperato fra la brutale vita moderna e la sua sensibilità. E il lettore segue il corso della sua agonia con amore pietoso, ma senza speranza. Pallido, spettrale, quasi coronato da un gelido lucore d'oltretomba, quale lo vedemmo salire dalle acque nere d'Inghilterra sulla tolda del *Roland*, ci riappare, malgrado l'artificiale guarigione, questo pronipote di Werther, quando vogliamo ricordare dell'*Atlantide* ciò che la fa lontanamente simile a un capolavoro.

VI.

SUDERMANN E ALARICO.

La ballata, in cui Platen celebrò il fantastico funerale di Alarico, ha ottenuto cittadinanza italiana nella mirabile traduzione del Carducci (*La tomba del Busento*). Mirabile, ma non tutta esatta; diciamo subito: mirabile, anche perché non tutta esatta. Laddove la penultima strofe di Platen diceva: «la vile avidità dei Romani non devasti la tua tomba», il Carducci corresse:

> Cantò allora un coro d'uomini:
> — Dormi, o re, ne la tua gloria!
> Man romana mai non violi
> La tua tomba e la memoria! —

Qui veramente il traduttore fu collaboratore e consigliere del poeta, elevandolo dalla bassura di un gretto particolarismo politico verso una sfera di universale umanità. Possiamo bene intendere che i Goti vogliano sottrarre la tomba del loro re a ire vendicative, e con una cerimonia ieraticamente solenne la affidino alla protezione della natura, e le facciano scorrer sopra le perenni acque di un fiume, simili quasi simbolicamente all'inviolabile flutto della storia. Ma è irritante profittare di una occasione così nobile e remota per inserire nella poesia una triviale polemica contro i Romani, considerati quali spogliatori di cadaveri: irritante non già per il nostro sentimento nazionale, ma per il nostro sentimento poetico ed umano, educato alla scuola di chi

aveva nel *5 maggio* considerato la personalità di Napoleone *sub specie aeternitatis* e nell'*Adelchi* aveva raggiunto una suprema catarsi delle lotte di razza. Noi avevamo fatta rapidamente giustizia della letteratura patriottica italiana che riesumava la storia del Medio Evo per dare addosso agli austriaci e al papa: saremmo stati troppo paradossalmente indulgenti, se avessimo perdonato alla letteratura patriottica tedesca, che, infervorata dall'ansia di costruire la nazione e di affermarne il primato sulla Francia latina, andava a sfogarsi contro i nemici di Arminio o di Alarico.

La corruzione estetica colpisce, immancabile pena, il poeta che non sappia difendersi da quest'errore ideale e morale. Non v'è opera d'arte, se non laddove il fantasma, il personaggio, il mito abbia acquistato tanta consistenza che gli permetta di staccarsi dal suo creatore e di vivere una vita autonoma e indipendente. Ma questa creazione, questa «poesia» nel senso originario della parola, non può avvenire, se l'animo del poeta è scisso in direzioni opposte, distratto da visioni equivoche e contrastanti. Il Platen, per esempio, non poteva volgersi con un unico e semplice slancio verso il suo Alarico politico, portabandiera di un appassionato germanismo polemico, senza far cruda violenza contro una più serena — e più poetica — coscienza storica che lo tratteneva. Lo stesso Gibbon, da cui egli desumeva il motivo della ballata, così narrava il funerale del re goto: «Il sepolcro regale, ornato delle splendide spoglie e dei trofei di Roma, fu scavato nel letto del fiume sviato; dopo di che le acque furono ricondotte nel loro naturale cammino; e perché rimanesse per sempre segreto il luogo ove i resti di Alarico erano stati sepolti furono inumanamente massacrati i prigionieri che avevano eseguito il lavoro». Massacro e saccheggio dunque. Con quale coscienza avrebbero i Goti potuto ader-

gersi a vindici della virtù contro la vile avidità dei Romani? La molle, brumosa, nostalgica malinconia di quella lirica è guasta, a un tratto, da un aspro e dispettoso stridore d'ira partigiana.

*

Ora ha ripreso Sudermann la leggenda d'Alarico. Già da parecchi anni questo scrittore, che aveva fatto il suo meglio quando non spregiava la prosaica secchezza del romanzo d'ambiente o del dramma sociale, tenta di arrampicarsi per le scale seriche del dramma storico o favoloso, di grande stile. Anch'egli, come tanti altri, s'è lasciato incantare dall'illusione che questo genere — ove troppo spesso si spicciolano per il minuto commercio i marenghi di Victor Hugo — sia invece l'ultima parola dell'arte moderna. Già il nostro Manzoni ne aveva sicuramente previsto la rapida decadenza. E a noi sempre più arduo appare il caso di un poeta moderno, voglio dire di un poeta vivente in epoca di così raffinata ed esigente coscienza storica, che introduca la sua libera invenzione entro il nesso dei fatti accertati, senza sentire una qualche titubanza, un oscuro rimorso come per una arbitraria prepotenza esercitata ai danni della verità. Davanti alla sua mente passano a vicenda il fatto che la storia ci racconta e il fatto che egli s'immagina: così come davanti ad una lastra fotografica passano due paesaggi diversi, l'uno obliterando l'altro e tutti e due confondendosi in un ondeggiamento indistinto.

Il nuovo dramma di Sudermann (*die Lobgesänge des Claudian*, ed. Cotta, 1914), è intitolato al poeta Claudiano, intorno a cui si muovono l'imperatore Onorio, Stilicone, Serena, Alarico e un nugolo di personaggi secondarii, parte desunti dalla storia, parte tratteg-

giati dalla libera mano del poeta. E così in parte storiche, in parte immaginarie sono le vicende del dramma, che giungono sino alla rovina di Stilicone, infamemente tradito dai Romani. Allo in cospetto della morte, l'eroe che ultimo e solo aveva avuto la forza di sorreggere il barcollante impero, guarda lontano nell'orizzonte, e chiama: Alarico! Noi sappiamo infatti che Stilicone morì nel 408, e che subito dopo, quasi suo vendicatore, Alarico ricominciò a percorrere in trionfali scorrerie l'Italia, finché nel 410 mise a sacco Roma per sei giorni. Anzi uno storico tedesco, narrando di quel saccheggio, trova opportuno di osservare che Roma «non subì ora che una minima parte di quegli orrori di cui un giorno aveva empito la terra dai monti della Scozia sino alle rovine di Seleucia». Quasi che proprio questa e nient'altro che questa fosse stata la missione di Roma: riempire d'orrori la terra. Che è un modo di scrivere la storia buono tutt'al più per suscitare un entusiasmo patriottico da sbandierata; e che noi italiani non ci sognerem-mo d'imitare nemmeno a proposito di Attila.

L'idea ispiratrice di Sudermann, in brevi parole, è questa: decaduta fino all'estremo abbominio la romanità, spettava ai Germani salvare il mondo (non v'è dubbio: lo sappiamo anche noi che l'idea romana era esaurita, e che l'entrata dei Germani nella storia non è il capriccio di un cieco destino). Lo sproposito consiste nel credere che i Germani abbiano salvato il mondo, introducendovi *illico et immediate* una civiltà superiore, che potesse guardare dall'alto in basso la tradizione greco-latina; mentre la verità è che essi, freschi, impetuosi, ignari, capovolsero le zolle di una cultura infrollita, fecondandole con una barbarie carica di avvenire. Ma barbari erano: non avevano mica avuto un Kant, un Hegel e un Goethe, come Sudermann si dà l'aria di credere. I suoi Germani sono pieni zeppi di filosofia idealistica e

di poesia romantica. Stilicone, per esempio, vandalo di origine e di sentimenti, serve l'impero in nome dell'idea profetica del sacro impero romano di nazione germanica: vorrebbe insomma salvare la costruzione universale romana per metterci dentro la pura anima tedesca. Alarico è una delicata natura poetica, vibrante di romantica nostalgia verso le terre del sud. L'uno e l'altro sono cristiani; ma di un cristianesimo — s'intende — che è già da tedeschi del secolo decimonono: senza preti e senza dogmi.

È facile capire quale pasticcio nasca da questa forzosa falsificazione. Alarico e Stilicone dissertano intorno all'idea del dovere, che i Romani, così affermano, non possono nemmeno lontanamente sospettare (essi, invece, i Germani del quattrocento, devono aver letto la Critica della Ragion Pratica). Un'altra volta si discorre di un volere superiore e di un volere inferiore nella storia del mondo. Il vandalo, cristiano, teme però che il cristianesimo finisca col disabituare gli uomini dal dolore e dalla morte: nel che abbiamo già la semenza di Nietzsche. Il goto si mostra esperto di mitologia, e rassicura l'amico vandalo, quando questi s'interrompe a mezzo nel citare la rara metafora dell'idra cui rinascono le teste, temendo che il guerriero nomade non la capisca. Gentile riguardo, ma tale da parere eccessivamente cerimonioso al lettore, il quale sa che Alarico ha letto il *Faust* e viaggia col Konversationslexicon.

*

Sembrano errori storici, e sono errori artistici. Da un lato abbiamo i Goti e i Vandali messi al corrente della cultura tedesca ed europea del secolo ventesimo, sfaccettati in modo da riflettere tutti i

nostri ideali: santi e poeti, filosofi e guerrieri. Dall'altro abbiamo i greco-romani ridotti a caricature d'ogni infamia, d'ogni bassezza, d'ogni viltà. Come è possibile un contatto e un contrasto drammatico fra due mondi fantastici, fra due sistemi ideali e morali così remoti? Quale artista potrebbe esaltarsi nel rappresentarci una guerra di Titani, armati fino ai denti, contro un mucchio di cadaveri? La superiorità dei Germani di Sudermann in paragone dei loro antagonisti è tale che diventa ingeneroso celebrarla: ingenerosità che toglie all'arte ogni tenerezza e malinconia, ogni perplessità di fronte al destino, ogni sfumatura di simpatia: le toglie, insomma, quell'intima complessità di vibrazioni in cui è tutta la sua vita. I Romani sono già condannati senza speranza, fin dal principio del dramma; i Germani sono già quelli di Blücher, di Bismarck, e, diciamo pure, dei pangermanisti: i portafiaccole del futuro, i restauratori del mondo. Non s'intende bene come un poeta si sia assunto il cómpito di eseguire la condanna, di decapitare per cinque lunghi atti i Romani già morti. È un ufficio che parrebbe poco poetico perfino a quel pubblico ufficiale che in Francia chiamano «esecutore di alte opere». E si sa che non sono «alte opere» di poesia.

Qui il poeta è rimasto inerte: ha accettato pari pari il vecchio schema convenzionale dell'antinomia fra Germani e Romani, e l'ha sciolto in una prosa che a ogni due righi s'inturgidisce in verso classicheggiante, lambiccata e alquanto barocca. Ha rimestato quell'antica salsa, senza neanche provarsi a riscaldarla. Ché, in realtà, è un po' difficile oggimai scaldarsi d'odio contro gli antichi Romani; e quasi altrettanto difficile è pigliarsela coi Romani per dare addosso ai Francesi, parlare a suocera perché nuora intenda. Si poteva magari ancora ai tempi di Platen, quando ancora era da fare la Germania, non oggi; e tanto meno lo può Sudermann,

che in arte non è poi così rigidamente nazionalista, e di teatro francese ha letto parecchio.

Non gli può importare gran che di Alarico e di Stilicone. Se mai, il suo animo è con Claudiano, con l'enfatico e malinconico poeta decadente, che vorrebb'essere il centro della vita, e si dispera perché la società lo misconosce e lo lascia solo, ostinandosi a non riconoscergli qualità di sacerdote e di condottiero. Nella loquace tristezza di Claudiano v'è, sotto la pomposa maschera storica, un buon elemento di dramma autobiografico — v'è la nostalgia del grande successo. E poi Claudiano è marito della bella egiziana Eudora, mistica e misteriosa, che respinge il poeta dal talamo, e più tardi gli si abbandona, quand'egli è divenuto infelice e ha bisogno di lei: che è, con qualche lieve variante, il caro motivo scenico del *Padrone delle Ferriere*.

Ma sopra tutto v'è la scena, lo spettacolo, il «teatro», nel senso più grosso e impressionante della parola: vi sono battaglie, convegni occulti, cavalcate vertiginose, paesaggi splendenti. Da questo punto di vista, il secondo atto, in cui è rappresentata la Corte di Milano e il lugubre fasto del palazzo di Onorio, è addirittura un capolavoro: già bell'e pronto per il cinematografo, che, cancellate le parole, se ne può impadronire senz'altro. Un tempo si facevano drammi storici; da qualche anno a questa parte si chiamano, in gergo, «drammi in costume». Vale a dire che la curiosità è esulata dall'intimo, e s'è tutta volta all'esteriorità del colore e dello scenario. Non so chi abbia escogitato questo termine di «drammi in costume»: certo, un critico non volgare, anche se non illustre, anche se, come mi pare verisimile, era un attore.

VII.

SPIRITISMO TRAGICO.

Il più grande poeta dell'età moderna, da Goethe in poi, non si chiama Giacomo Leopardi né Victor Hugo, né Heine o Shelley o Ibsen. Si chiama Arno Holz. Vive in un sobborgo di Berlino, in condizioni di fortuna non prospere, ha compiuto il cinquantesimo anno il 26 aprile 1913, e nel corso della primavera di quell'anno ha pubblicato una tragedia intitolata *Ignorabimus*, che fa parte di un ciclo intitolato: «*Berlino. La crisi di un'epoca in drammi*». E questa tragedia è, dopo il Raskolnikof di Dostoiewski, la più tremenda e formidabile opera che la letteratura mondiale abbia data. Ma supera il capolavoro di Dostoiewski di quanto la forma complicata della tragedia supera la forma, relativamente primitiva, del romanzo. Del resto, questo è il più grande dramma che sia mai stato scritto, né solo per le dimensioni. Le stesse immortali creazioni di Ibsen, che in gioventù adoravamo ginocchioni nella ferma persuasione che solo dopo parecchi secoli sarebbe venuto il nuovo genio destinato a cacciarle di nido, sono superate dal dramma di Arno Holz. Che diventano in paragone gli stessi *Spettri?* Ciò che una palude infida è in paragone dell'oceano tempestoso.

Oso credere che nessun lettore abbia attribuito a me questi giudizi e che parecchi vi abbiano riconosciuto un accento esotico, da cartellone-gigante, un che di americano o, purché si tengano presenti

certe superficiali affinità tra la vita pubblica americana e quella della Germania d'oggi; un che di tedesco-americano: *the greatest tragedy in the world*. Quei tonitruanti giudizî appartengono infatti a Roberto Ress, il quale, in occasione del cinquantesimo compleanno del suo poeta, ha pubblicato un libro su *Arno Holz e il suo significato nell'arte e nella cultura mondiale* (Dresda, editore Carlo Reissner), dichiarando, con un sottotitolo da propaganda demagogica, che il suo libro vuol essere «un grido d'ammonimento e di riscossa pel popolo tedesco». I tedeschi, la cui cieca indifferenza ridusse Kleist al suicidio, Hebbel e Ludwig alla fame, Mörike e Hugo Wolf alla desolata oscurità, ripeteranno l'antico delitto a danno di un genio nella cui luce quelle fame impallidiscono miseramente? lasceranno che questa eroica energia si consumi nella lotta per il pane quotidiano, o, scossi da questo grido d'allarme, offriranno ad Arno Holz un donativo donde gli vengano la pace e il benessere necessari perché i capolavori prigionieri nell'ombra del suo spirito emergano alla luce? «Io domando, domando, domando.»

Frasario che a noi italiani può ispirare una certa nervosa impazienza, ma che indubbiamente è suggerito da ingenua ed entusiastica buona fede. E lasciamo stare gl'inutili paragoni con Goethe, con Dostoiewski e con Ibsen; ma certo è che Arno Holz è un artista di razza e che la sua reputazione e la sua fortuna rimasero penosamente inferiori al valore dell'opera. Il suo nome è celebre, mentre le sue liriche, i suoi drammi, le sue trattazioni di estetica sono presso che ignote; ed anche il nome si ripete per motivi che a Holz e ai suoi amici non fan piacere: sempre in sede di storia letteraria e a proposito di Hauptmann. Lo si ritrova, come una foglia secca, in quelle pagine nelle quali si narra che circa un quarto di secolo fa alcuni letterati tedeschi iniziarono un movimento rivoluzionario, adat-

tando al loro paese il verbo del naturalismo, che fra questi letterati Arno Holz e il suo amico Johannes Schlaf si distinsero per l'energia e la coerenza con cui vollero applicate al dramma le nuove dottrine, e che infatti a Holz e al suo amico fu dedicata la prima opera teatrale di Hauptmann: «Innanzi al levar del sole».

Ma — e in questo i costumi letterari tedeschi somigliano stranamente ai nostri — Arno Holz e i suoi apologeti muovono oggi guerra a Hauptmann, e ne mettono a ferro e fuoco la gloria ch'essi dicono usurpata. Lassù, come da noi, si discute con leale invidia e con coraggiosa atrabile di plagi, di precedenze, di primati; e la repubblica letteraria sussulta di acri passioni catilinarie, non essendo nessuno convinto di avere ottenuto giustizia finché la critica non gli abbia messo in mano uno scettro. In sostanza, Holz e i suoi accusano Hauptmann di avere svisato e tradito la dottrina del naturalismo; accusano la Germania di avere celebrato, pochi mesi prima, un solenne giubileo all'abile scolaro, lasciando in disparte il grande e sfortunato maestro. E, sebbene a noi l'eco di queste tempeste giunga fievole e sorda, anche noi dobbiamo riconoscere che v'è qualcosa di vero sotto l'efimera spuma polemica; che Hauptmann — abbia o non abbia tradito il naturalismo, che a noi non sta poi tanto a cuore — ha qualche cosa di versatile, di proteiforme, di dilettantesco; che l'ultima tragedia di Arno Holz è un'opera di così intensa meditazione da meritare, in ogni caso, il rispetto.

*

Più che il rispetto. Intanto posso dire di non aver mai letto cosa più straordinaria e sorprendente di questa, di una fattura così eterodossa e stravagante che, se non è genio, è almeno la prova di un «ta-

lento» impulsivo, risoluto, temerario. Pensate un dramma in cinque atti, con cinque personaggi, lungo quattrocentocinquantaquattro pagine fitte. L'azione si svolge tutta quanta in un giorno, dall'ultime ore del mattino fino a mezzanotte, e la rappresentazione durerebbe almeno otto ore. Ma molto di più, due giorni buoni ci vogliono per la lettura. L'autore è persuaso che tra la retorica di Schiller e la prosa di Ibsen non vi sia una differenza radicale; l'uno come l'altro ha usato nel dramma un linguaggio composto, articolato, organizzato sulle giunture logiche, mentr'egli, Holz, sa che il dramma moderno non nascerà che da una scrupolosa imitazione della lingua parlata. E, non sappiamo perché, gli pare che la lingua parlata sia sempre sconnessa, tortuosa, carica d'ombre, di reticenze, di allusioni oscure. In questa lingua ha scritto *Ignorabimus*, e alla fine s'è accorto che nessuno avrebbe capito quel dialogo dedaleo. Allora ha rifatto il cammino a ritroso, e ad ogni battuta ha aggiunto una minutissima controscena, ove è indicata la voce, l'accento, la posizione, lo stato d'animo dell'attore, e queste controscene — ce lo garantisce Roberto Ress, che, caso mai, ammette d'avere sbagliato di due o di tre — sono quattromilasettecentottantadue. Non solo; ma il poeta s'è rappresentata con tanta vivacità la scena che nessun particolare gli sfugge, e nemmeno vuole che sfugga al lettore. Passa, di là dalle finestre, un'automobile? Il dialogo s'interrompe, perché il lettore sappia con quanta forza il meccanico ha mandato aria nella tromba. Si ode, nettamente individualizzato, il trotto dei cavalli, il sibilo dei velocipedi, il canto degli uccelli nel giardino, il latrato di un cane che «certamente è nero». Si vede il gioco delle foglie e la vicenda delle ombre nel trasmutare atmosferico della giornata temporalesca. L'autore infuria, e il lettore gli ansima dietro, in una caccia selvaggia all'evidenza della vita, affascinato dal miraggio

di poter prendere la vita così com'è e ripeterla integralmente nelle pagine di un libro: come uno scultore che volesse scolpire una testa capello per capello o poro per poro. Singolare ubbriacatura d'un naturalismo, divenuto consequenziario, inesorabile, metodico, come tutto ciò che s'intedesca, piuttosto deciso a fiaccarsi le corna contro l'assurdo e il ridicolo che a transigere coi suoi principi. Tanto più caratteristica, in quanto chi legga la prefazione può credere in buona fede che Arno Holz veda in *Ignorabimus* un capolavoro, sopra tutto per la strenua fermezza con cui la riforma tecnica vi fu condotta a perfezione; tanto più singolare, quanto più questa pretesa immediatezza e caoticità della vita elementare contrasta col rigido meccanismo dell'azione.

È come un ingranaggio d'orologeria caricato dal destino perché a una certa ora e ad un certo minuto scoppi una macchina infernale: la catastrofe tragica. L'ora è quella delle streghe, delle ballate popolari e dei drammi d'arena: la mezzanotte; nulla di male: poiché non sono questi elementi quelli che distinguono il bello dal brutto. La catastrofe è l'annichilamento di tutta una stirpe. La causa è un'antica colpa (motivo iniziale, in cui Arno Holz fonde il fato della tragedia greca con la tara ereditaria dell'arte zoliana).

*

Si risale fino a quasi cent'anni fa, e non è possibile riassumere senza una secchezza da genealogia biblica. Ma, insomma, l'avola, che nel dramma di cui è sostanzialmente protagonista, non appare, aveva tradito il suo vecchio marito, nella notte stessa in cui egli spirava, col precettore del figlio; e il figlio tredicenne, Ludovico, aveva visto. Da que-

sto primo errore s'è andato sviluppando il destino dell'intera casata, feroce come quello di Tebe. Un suicidio: il precettore, secondo marito della donna fatale, perseguitato dalla moglie, che lo trascina nel gurgite del rimorso, si precipita da una montagna. Il figlio abbandona la contaminata casa paterna, e si perde in folli meditazioni occultistiche di cui dà il risultato in un'opera: «*Mundus explicatus*. L'enimma della vita risoluto, ovvero il taglio del nodo gordiano». Il figlio di secondo letto, che noi ora conosciamo come celebre scienziato e rettore dell'Università berlinese, ha suscitato una pericolosa passione in una cugina squilibrata; e, malgrado ogni principio scientifico, l'ha fatta sua moglie. Dopo nove anni essa è morta, lasciando due figliuole. Marietta e Marianna, gemelle, così perfettamente somiglianti che per distinguerle occorrono due nastri di diverso colore e due catenine d'oro legate al braccio destro dell'una, al sinistro dell'altra. Marietta ha sposato il dottor Giorgio Dorninger, professore di chimica e fisica; ma una tragica gelosia verso la sorella, suscitata dalla somiglianza, da un equivoco, da una veniale colpa di simpatia fra i due cognati, distrugge la felicità e la famiglia. Una scena violenta fra Giorgio e Marietta, avvenuta il 17 marzo 1909, segna il principio della catastrofe. Disperata, essa esce di casa col proposito di buttarsi nel canale; non ne ha il coraggio; gira di farmacia in farmacia chiedendo un veleno che non le vien dato; finché l'incontra un Don Giovanni, il barone Uexküll, che, profittando del suo disordine morale, la seduce. Essa vive ancora otto settimane, senza scambiare una parola col marito; finché, sentendo di portare sotto il cuore una inesorabile vita nuova, si asfissia, e, con sé, uccide la sua creatura. Quella sera, ignara di tutto, Marianna era a Ginevra; anch'essa curiosa di studi scientifici, anch'essa gravata per la sua parte dall'eredità domestica,

che in lei si manifesta per sogni, per visioni, per acute sensibilità medianiche. E quella sera, il 13 maggio 1909, a mezzanotte, le apparve Marietta, e le disse: «ancora.... tre anni».

Ora son già quasi passati i tre anni: il dramma si svolge il 13 maggio del 1912. I numeri della superstizione, tredici e diciassette, dànno il ritmo all'azione. Marianna è tornata alla casa di Berlino; vi è tornato anche lo zio Ludovico, quasi ottuagenario; vi è rimasto Giorgio. Fra lui e la cognata è amore; ma silenzioso, quasi ignaro di sé, oppresso da un indistinto terrore. L'interesse aperto che lega i tre personaggi è di altra natura: si tratta di strappare gli ultimi veli alla verità riluttante e di raggiungere la prova definitiva dell'oltretomba. Ludovico ha persuaso Giorgio della realtà dei fenomeni spiritici, e ha trovato in Marianna un *medium* di tale potenza che gli esperimenti di una Eusapia Paladino sembrano puerilità in paragone. Hanno avuto misteriose conversazioni con un essere extraumano, con una creatura beata, Afra, e ne hanno anche avuto una promessa solenne: che in quest'ultima seduta spiritica, il 13 maggio 1912, sapranno tutta la verità.

Se non che, nella notte, Marianna ha visto una visione terrificante: si son mossi i serpenti sulla testa di una Medusa che orna la sala di musica: un sogno, ch'ebbe una volta a tredici anni e poi mai più. E rifiuterebbe di tenere oggi la seduta, ricordando anche che è questo il giorno profetato da Marietta, se nuovi avvenimenti non premessero sulla sua molle volontà. Il padre, il professore Dufroy-Regnier, è venuto a sapere degli esperimenti che si tengono in casa sua; una disputa velenosa sorge fra lui e il genero, cui egli rimprovera di disonorare la reputazione scientifica della famiglia; nella foga del contrasto diviene inevitabile la seduta spiritica, cui assisterà il medico materialista. E vi

assisterà anche il barone Uexküll, che ha incontrato «sotto i tigli» Marianna, e ha creduto che fosse la sua antica amante, e poi ne ha rintracciato la casa, e, penetratovi, vi ha incontrato Ludovico Brodersen: suo vecchio conoscente — senza che né questi sappia nulla della macabra avventura di quel 17 marzo, né il barone Uexküll abbia mai sospettato un qualsiasi legame di parentela tra la sua vittima d'amore e il suo compagno di viaggio. Giacché il passato è involto di tenebra quando l'azione scenica s'inizia; e solo gradatamente, con un procedimento di ossessionante ansietà che ricorda la tecnica dell'*Edipo Re* o, se più vi piace, quella dei romanzi di Conan Doyle, si alzano i veli che nascondono la funebre verità.

E nel terzo atto abbiamo la seduta spiritica. Nella quale Afra smentisce il falso nome e la simulata benignità, e si rivela per quello che è: Marietta, un'arpia, un vampiro. È arrivato il giorno della sua vendetta: Marianna, la rivale, morrà a mezzanotte; lo zio Ludovico resisterà solo pochi giorni al carcinoma che lo divora; Giorgio pianterà, domattina, prima che sorga il sole, una palla di pistola nel cervello di Uexküll, e poi si farà giustizia da sé; resterà solo Dufroy-Regnier, più miserabile di Giobbe. Questi orrori annunzia la larva di Marietta; e gli ultimi due atti son lì a mostrarci che non ha profetato invano. Il carcinoma c'è: Marianna muore durante i primi sette rintocchi dell'orologio che batte la mezzanotte (durante gli altri cinque rintocchi cala il sipario); e Giorgio ha già sfidato a duello mortale il barone Uexküll. Notate che il finale avviene in una stanza dipinta di rose: la stanza ove, tre quarti di secolo fa, l'avola trascinò nella colpa il padre di Dufroy-Regnier.

*

Ma certo voi chiederete quale «destino» abbia regolato quel mirabile cronometro in tanta concordanza col cuore di Marianna, e il cronometro e il cuore in base al vaticinio di Marietta. E anche vi chiederete come mai un uomo, che rinnovò il gusto letterario del suo paese e fu maestro di Hauptmann, un uomo «di cui le storie letterarie parlano con onore» abbia potuto escogitare un simile mostro. Alla prima domanda non so davvero che cosa rispondere; della seconda, però, è colpevole il mio grigio e secco riassunto, non la tragedia di Holz. Entro quel mostruoso macchinario circola, a volte, una vera e grande poesia; e le scene, in cui è ricostruita la colpa di Marietta, quell'altre ov'è rievocato il destino del padre di Dufroy, sono stupende e tali da spiegare l'esaltazione di chi, a proposito di *Ignorabimus*, parla della tragedia greca e del dramma norvegese. Insomma, *Edipo Re*? Nemmeno per idea: qualunque possa essere l'energia dei particolari e la stupefacente perfezione delle suture tecniche, nessuno può superare un sentimento di repugnanza verso l'enormità del «castigo» che segue al «delitto» dell'avola: delitto che non ha nulla di simile all'incesto tebano e che risulta anche un poco attenuato; se si pensa che il marito dell'avola era quarant'anni più vecchio di lei. Questa repugnanza appare anche, a dir vero, dalle parole di Giorgio: egli non può credere, fra l'altro, come nessun uomo può credere, che la vita umana sia così spaventosamente tiranneggiata dall'odio di uno spirito malvagio, di un vampiro, di un lemure. Ma, sebbene Marianna morente lo supplichi di ri-

nunziare al duello, egli insiste; e la tragedia si chiude con la certezza che domattina, prima dell'alba, il cervello di Uexküll sgorgherà dalla ferita. Rimane inesplicabile come mai Giorgio sopprima in sé quell'autonomia morale, che potrebb'essere la catarsi poeticamente consolatrice del dramma, e si presti, passivo, a compiere la volontà del vampiro, invece di reagire col semplice e diritto *no!* della sua coscienza. Esiste questo nefasto mondo oltreumano? Il dramma risponde, con una parola che vorrebbe sonare austeramente tragica: *ignorabimus* — noi non possiamo sapere. Ma intanto il problema è collocato male da un punto di vista scientifico, poiché non credo che molti spiritisti possano attestare un fatto come quello narrato da Holz: fatto il quale, se fosse accettato scientificamente, condurrebbe l'umanità, per legittima difesa, a una radicale negazione di quella scienza che volesse toglierle ogni fede nella vita. E, oltre a ciò, è collocato male artisticamente; poiché una necessità misteriosa, un «fato» che annulli senza scampo il libero volere umano e la coscienza di questa libertà è così poco tragico come il precipitare della valanga che inghiotte il turista o lo scoppiare del fulmine che incenerisce il passante.

Né Dostoiewski, né Sofocle. Ma nemmeno Conan Doyle. Tutt'al più, dubitoso come sono nel riconoscere l'assoluta novità di questo tentativo, ricorderei certe perverse e sottili fantasticherie tedesche del secolo scorso. Il dramma di Holz si potrebbe anche intitolare «il 13 maggio», e allora rivelerebbe più apertamente la sua affinità col *24 febbraio* di Zaccaria Werner, ove con una stessa arma e al ricorrere di una stessa data, attraverso tre generazioni, si commettono nella stessa famiglia i più spaventevoli delitti (anche lì a mezzanotte, con la macabra concentrazione di tutti i ricordi in un'unica catastrofe). Ovvero potrebbe intitolarsi l'*Avola*, co-

me un dramma di Grillparzer, ove l'ombra dell'avola colpevole assiste alle sventure dei suoi discendenti, e si rinchiude nella tomba quando tutta la sua stirpe è distrutta. Se l'ossessione cerebrale e il terrore superstizioso fossero i più alti sentimenti che possa suggerire l'arte, indubbiamente *Ignorabimus* sarebbe il capolavoro dei capolavori: lo spavento ch'esso ispira essendo anche più folle di quello che emana dai racconti di Edgardo Poe. Ma di queste emozioni l'anima si libera rapidamente, come dai fumi di un'ubbriacatura; e non resta se non l'ammirazione tranquilla e un po' fredda che si tributa alle cose «molto interessanti».

E solo uno spirito profondamente convinto di una fede superiore potrà scrivere quella tragedia del dubbio, della ricerca, della superstizione moderna, di cui Arno Holz non è, fin'oggi, che un geniale precursore.

V.

I.

ACCANTO A DON CHISCIOTTE.

1.

Don Miguel de Unamuno, rettore dell'Università di Salamanca, giornalista, oratore, drammaturgo, poligrafo irrequieto e versatile, ha scritto un singolare commento al *Don Chisciotte*, che ora può leggersi tradotto in italiano da Gilberto Beccari (Laciano, Carabba, 1913). V'è forse il più perfetto compendio di spagnolismo ch'io mi conosca: tanto è il bollore enfatico dell'espressione, così variopinti gli arabeschi retorici, così crude le luci e dense le ombre, con passaggi striduli e gran copia di interrogativi patetici e di esclamazioni deliranti. Ma l'anima è veritiera, pur nel tumultuoso sfarzo, come spesso è candida e ingenua nel barocchismo e nel secentismo spagnoli. Don Miguel de Unamuno non è un critico di Cervantes, è un adoratore di Don Chisciotte: adoratore, non dico nel senso religioso, ma addirittura nel senso devoto, fanatico e quasi superstizioso della parola. Ne discorre a un di presso come un francese del vecchio, o anche del novissimo tempo, può discorrere della pulcella d'Orléans, che è per lui l'immagine armata della *patrie*, o, meglio, come Santa Teresa discorre di Gesù. E però ha fatto un libro di critica letteraria, — e questo soprattutto è caratteristico per lo spagnolismo dell'autore — che somiglia stranamente ai libri di devozione e che vorrei vedere stampato in tren-

taduesimo e rilegato in osso bianco, con due fermagli d'argento e una raggiera incisa nel bel mezzo. Come nei libri di devozione a ogni stazione del Calvario il pio scrittore si sofferma col divino paziente, e contempla e si picchia il petto e prorompe in lacrime e poi si risolleva con lunghi e ben ragionati propositi di vita cristiana, così fa l'Unamuno ad ogni tappa lungo il doloroso e folle pellegrinaggio del cavaliere dalla triste figura: Cervantes narra, ed egli piange, predica, s'esalta, si commuove sempre e talvolta ci commuove. Si direbbe affiliato a un culto del sacro cuore di Don Chisciotte, che è poi il cuore della Spagna, anzi dell'uman genere. Se Don Chisciotte rovescia il teatro del burattinaio, questo è, secondo l'Unamuno, il popolo spagnuolo che dovrebbe mandare all'aria gli omiciattoli di cartapesta che gesticolano in Parlamento; se Don Chisciotte pensa di abbandonar la cavalleria e di farsi pastore, questa è, sempre secondo l'autore, l'umile Spagna moderna che, battuta e maltrattata, si riduce nei suoi confini a ragionar di colonizzazione interna, di serbatoi, di rimboschimenti. E, salendo da questi episodi al carattere generale dell'eroe, non è esso l'intera umanità che vuol fondere nel modello dell'ideale la bruta realtà, e, combattendo corpo a corpo con la morte, vuol «vivere», cioè sentire l'eternità nell'attimo e nella creatura Dio? Per Don Chisciotte Dulcinea del Toboso è l'eterno femminino; ed è lui che ha ragione, non l'opaca pupilla degli uomini vili e plebei che in quell'immagine angelicata non vedono se non una rozza e sudicia contadina; è lui che ha ragione quando nel concavo metallo, che per il volgo è una catinella di barbiere, discerne il folgorante elmo di Mambrino. Perciò è deriso, oltraggiato, picchiato: perciò beve il suo fiele ed aceto e trascina la sua croce e muore in solitudine e in miseria, come ogni messia, come ogni portatore di divina ed umana luce. S'intende

che si parla di umanità in senso spagnolo, che vuol dire ostinata e furibonda sovrapposizione dell'ideale alla realtà, mentre per noi italiani la suprema umanità anzi che nel folle slancio e nell'arbitrio fantastico consiste in una lenta e paziente compenetrazione e fusione dell'ideale con la realtà e nel considerare l'idea come il calore centrale della vita, non come un fuoco d'incendio che debba consumarla e disperderla nell'azzurro. Se per forza s'ha da dire che Italia e Spagna sono figlie di Roma e sorelle, s'ha anche da aggiungere che son figlie di ben diversi letti e che la creatura generata nell'avventura imperiale ha pochi tratti che ricordino le fattezze della primogenita.

Don Miguel de Unamuno vede dunque in Don Chisciotte una quintessenza di umanità romantica e spagnuola. Lo paragona alle esperienze mistiche e ascetiche di cui la sua razza è doviziosa: al torbido sogno di Calderon, all'estasi di Santa Teresa, all'insonne volontà d'Ignazio di Loyola. Questi, ferito all'assedio di Pamplona, chiese per distrarsi nei lunghi giorni della convalescenza qualche libro di cavalleria e specialmente il suo caro *Amadigi di Gaula;* ma, poiché tali libri non si trovavano nel castello paterno, dové contentarsi di una *Vita di Cristo* e di un *Fiore dei Santi*, e queste letture determinarono il corso della sua vita. Forse, se gli avessero dato l'*Amadigi*, sarebbe divenuto un Don Chisciotte; e, se Don Chisciotte avesse letto per caso libri di devozione invece che libri di cavalleria, sarebbe stato un altro Sant'Ignazio.

È la stessa stoffa dello spagnolismo mistico e guerriero quella da cui fu tagliata la divisa della santità eroica e la camicia di forza dell'avventurosa follia. Tutto pervaso da questa esaltazione, l'Unamuno non devia né si distrae un solo istante: donde l'impressionante unilateralità e intensità del suo libro. Cervantes non lo interessa se non in quanto

è evangelista di Don Chisciotte; e le altre opere sue gli paiono dimostrare niente più che «la debolezza del suo ingegno», quando non era pieno della missione di narrare le gesta e il martirio del santo hidalgo.

*

Ma quanti, dopo essersi compiaciuti di questo attraente e gentile fanatismo, vorranno persistere nel considerare Cervantes alla maniera dell'Unamuno? quanti vorranno credere che le novelle cervantine stiano a provare la debolezza di quell'ingegno? Or ora ne sono apparse sei, in bellissima veste italiana, per opera di Alfredo Giannini (Bari, Laterza, 1913), che ogni buon intenditore d'arte dovrebbe incuorare a darci tutta intera tradotta l'opera del Cervantes: tanta è la sua scrupolosità letterale e insieme la sua intimità con lo spirito dell'autore, tanta la dignità e insieme l'alacre sveltezza del suo stile. Ma già questo saggio è un dono prezioso al pubblico italiano, una di quelle letture nelle quali l'anima, fatta leggera, viaggia oltre le lontananze ed i tempi. Cervantes vi appare vivo e fresco, moderno ed eterno come nel *Don Chisciotte*. V'è la prima di queste novelle, *Cantuccio e Scorcino*, nella quale sono narrate le prime gesta di due giovinetti candidati alla mala vita sivigliana e che è tutta un tessuto di caratteri e d'ambiente, così come il secolo nostro vuole e ama la novella, e non una trovata spiritosa o salace o tragica, com'era per lo più la novella ai tempi del Cervantes. Vi sono altre due novelle, *Il dottor Vetriera* e *La conversazione dei cani*, nelle quali tutta l'attenzione del creatore è volta all'interiorità delle anime, pochissima restandone per l'esteriorità del fatto e che fanno in pari tempo ripensare agli antichissimi novellieri in-

diani o ai modernissimi nostri, al Kipling dei racconti d'animali, al Verga dell'Asino di San Giuseppe. Nel *Dottor Vetriera* vediamo un uomo nobile e sensibile, vero fratello di Don Chisciotte, consumarsi in una strana follia che gli fa credere d'esser tutto quanto di vetro, cosicché ogni contatto potrebbe mandarlo in frantumi: quasi un simbolo della misantropia di chi ama la verità, ché ogni contatto col triste mondo gli dà noia, e l'animo suo, sincero ed amaro, è trasparente come il cristallo. Nella *Conversazione dei cani* il cane Scipione ascolta le confidenze del collega suo Berganza, bestia riflessiva e filosofante, altra anima fraterna di Don Chisciotte, che è stata a servizio da gente d'ogni mestiere e qualità, e da ogni episodio del suo vagabondaggio, dalla fame e dalle inique busse che ha sopportate non ha potuto trarre che la convinzione delle miserie e vergogne, palesi od occulte, in cui vive il genere umano.

Altre novelle possono a chi le consideri nel loro nucleo narrativo sembrare meno audaci e geniali di queste. Si può dire che nella *Illustre sguattera* è ripreso il motivo della fanciulla figlia di colpevole amore che vive in umile condizione, finché il padre non la riconosca esaltandola nelle ricchezze e negli onori che spettano alla sua bellezza e alla sua virtù; che nella *Potenza del sangue* è variato il motivo analogo del fanciullo, nato da seduzione violenta, che, cresciuto, restituisce alla madre derelitta l'amore e l'onore; che nel *Geloso dell'Estremadura* è ritessuta l'eterna novella del vecchio marito, che si lusinga di difendere il suo onore rinserrando la giovane sposa in una torre inaccessibile, finché la natura e l'istinto, sotto specie di un bel giovane musicista, non riescono a forzar le serrature, a violare le consegne, a saltare i muraglioni. Ma come tutto si muta, quando dal secco nòcciolo del racconto passiamo all'anima e all'arte del Cer-

vantes! Anche il nostro Matteo Bandello ha narrato la novella del vecchio geloso, la novella di Bindoccia, la quale con cruda franchezza dice: «Non piaccia adunque a Dio che io senza goder la mia giovanezza divenga vecchia. Io sono di carne e d'ossa come tutte l'altre», e, scelto dopo lungo e pacato ragionare l'amante, riesce a fare il piacer suo, restandosene il marito contento e gabbato. È un caso piacevole per le abili commessure degli elementi narrativi, e i personaggi sono veramente «di carne e d'ossa», tutti peso materiale, quadrati ed opachi come dadi che l'autore muova a capriccio per certo suo facile giochetto. Ma nel *Geloso* di Cervantes la giovine sposa non è la personificazione di un basso istinto ragionante per sillogismi col frasario della suburra; è una ingenua appassionata che cade vittima di colpe non sue; e il vecchio geloso, ben lungi dal somigliare alla solita sconcia maschera del marito ingannato, è una creatura sofferente, quasi un congiunto ideale del wagneriano re Marco, e, accortosi del tradimento, non si vendica, non maledice, non uccide, ma, riconosciuta in sé stesso la colpa e l'errore, se ne muore straziato dal rimorso, perdonando e beneficando quelli che l'hanno tradito. Il motivo convenzionale si scioglie in un largo e caldo flutto di passione; e il racconto n'esce gonfio di vita, carico di persone, di colori, di cose. Nel *Geloso di Estremadura* è descritta una specie di brigata spendereccia sivigliana, una compagnia di eleganti perdigiorno e facinorosi; descritta con tanta energia di particolari, con tanta rapidità di scorci che ci sentiamo mille miglia lontani da Bandello, e vicinissimi invece al prodigioso Balzac di *Ménage de Garçon*. E così è il ballo rusticano nella *Illustre sguattera*, impetuoso come una ridda rubensiana; così le piazze di Siviglia, gl'incontri drammatici, i conciliaboli di malviventi in *Cantuccio e Scorcino:* schizzi, interni, stu-

dii, caricature degne di un Goya. Lo schema convenzionale della novella si slabbra e si frange; le proporzioni divengono temerarie; qua violenti accenti sintetici, là placide e comode curve di voluttà narrativa; dovunque un rifrangersi di colore con colore, un assommarsi di parentesi, d'incisi, di episodii, un agitato ondeggiamento che, mentre vuol manifestarsi come dilettosa noncuranza, rivela a chi guardi bene il sicuro dominio del genio sulla materia ch'esso stesso crea.

*

A tutto questo baccanale fantastico dà infatti unità artistica la peculiare atmosfera del sentimento di Cervantes: quella sua amara e misantropica malinconia che dà il tono alle *Novelle* come al *Don Chisciotte*. Malinconia che non è tenera, elegiaca, melodiosa; ma colma d'acredine, e pronta ad impeti aggressivi. Si parla d'umor nero a proposito di Luciano o di Molière; eppure questi hanno qualche cosa di soave in paragone della bile cervantina. Egli conosceva il sogno, l'ideale, il gusto della luminosa libertà cavalleresca, l'aspirazione verso l'idillio; ma sapeva anche quanto la vita reale fosse diversa da codesti sogni. La vita della Spagna di Filippo II! chi la conosce da Schiller o da Victor Hugo può trovare il modello di questi quadri in Cervantes. In verità la leggenda non ha molto alterato la storia: eccoli, nelle novelle del contemporaneo Cervantes, i frati, i birri, i vagabondi, la remota inaccessibile volontà del re taciturno, l'orgoglio dei grandi, la devozione ombrosa e persecutrice, e, accanto a questa, la cupidigia sensuale che trascende ad occulte ed impunite violenze e la sfrontatezza dei *picaros* e avventurieri e le *seguidillas* e il suon di nàcchere che conosciamo da Teofilo Gau-

tier e dalla *Carmen*. Ma Cervantes non è un liberale né un ribelle; non è un Don Carlos o un marchese di Posa. Egli è tutto per l'ordine costituito, è suddito e devoto; è per l'altare e per la forca; e gli rende ingiustizia, anche se lo traduce egregiamente, chi sostiene che il moralismo delle *Novelle* non è profondamente sentito. Traspare, chi osservi bene, da ogni rigo. e in modi quasi incomprensibili alla mente moderna: nell'ossequio, anche non richiesto e inopportuno, per ogni norma del Concilio di Trento, in quel rappresentare le fanciulle ideali come perpetuamente biascicanti avemarie, nell'untuosa soggezione con cui parla dei nobili, nell'odio per le streghe e per tutto ciò che gli par profano e satanico, come l'arte innocua dei burattinai, e nell'oltraggioso disprezzo per gli ebrei e per i mori battezzati, ch'egli inumanamente invita la suprema autorità ad espellere di Spagna. Poiché questa è la realtà, poiché questa è la necessità, egli stima inutile e pernicioso starsi a baloccare coi sogni. S'hanno da rimandare al diavolo donde vengono; e s'ha da essere cattolici col Concilio e spagnoli con Filippo II. Bisogna vivere nella realtà effettuale, come voleva anche il Machiavelli; ma il nero sangue spagnolo si rivela in Cervantes per quell'ardore fanatico e quasi domenicano ch'egli mette a combattere contro ciò che non è realtà. Quando parla della festosa e gioconda Italia e ricorda «gli spassi di Palermo, l'opulenza di Milano, i conviti di Lombardia», gli si schiara la fronte; ma per un istante; si sente ch'egli ha amato lo splendore del Rinascimento, come, allorché parla di libri di cavalleria, si sente che anch'egli s'è seduto ai conviti fantastici della fantasia medievale. Ma sùbito allontana da sé le ingannevoli immagini; e, per scacciarle, le strazia e le dilania. È come un ossesso che da sé stesso si picchi furiosamente per scacciare il demonio. Certo, Don Chisciotte è in

Cervantes; ma Cervantes adopera ogni sua energia non già per farsene evangelista, sibbene per divenirne inquisitore e torturatore. Credo che nessuno scrittore meglio di Gustavo Flaubert possa aiutarci a intendere Cervantes. Come Flaubert aborre e disprezza Madame Bovary, l'adultera estetizzante, la sciocca infatuata dell'amore per l'amore, ma tuttavia la rappresenta con tale potenza che il lettore s'intenerisce per la colpevole e quasi la difende contro il crudele giudizio del creatore: così avviene per Cervantes e Don Chisciotte. L'autore è implacabile contro ogni sorta di chisciottismo, scomunica la libertà del sogno e del sentimento individuale, mette l'ideale nella ragion di stato ed è per Ignazio di Loyola lettore del *Fiore dei Santi* contro Ignazio di Loyola lettore di romanzi; ma, via via che va formando la figura del sognatore per oltraggiarla e umiliarla, la creatura prende la mano al creatore. Don Chisciotte sopravanza Cervantes, e il lettore si sente libero dalla tesi morale del libro, fino a dimenticarla, magari fino a rinnegarla, come fa l'Unamuno.

Sono i lettori romantici e moderni che han compiuto il *Don Chisciotte*, estraendo un senso di sublime patetico laddove Cervantes aveva creduto di mettere nient'altro che atrabile e sarcasmo. Ma a Cervantes redivivo don Miguel de Unamuno parrebbe *loco*, matto da legare anche lui, come il suo santo cavaliere della Mancia, questa specie di Don Chisciotte Parsifal.

2.

Tra le opere minori di Cervantes che servono a chiarire il mistero del *Don Chisciotte* ha un posto di prim'ordine una commedia non molto nota in Italia, *Pedro de Urdemalas*. Il suo protagonista, dice

Paolo Savj-Lopez (*Cervantes*, Napoli, Ricciardi, 1913) con la consueta concisione elegante e pittoresca, è «cinico, ardente, astutissimo, rotto alla vita, uscito incolume da tutte le avventure e pronto a tutte le metamorfosi, figlio di nessuno, educato alla fame, destro nel bene e nel male, ora mendicante, ora marinaio, ora ladro, ora studente, ora gitano, ma sempre assetato d'imprevisto, ma sempre rapito a sé stesso dalla fantasia irrequieta». Alla fine Pedro, precursore della romantica manìa che trascinava verso l'ingannevole barbaglio del palcoscenico il Guglielmo Meister di Goethe, trova l'equilibrio delle sue facoltà e il compimento della sua vocazione nel mestiere d'attore. Come questo avvenga, ci dicono alcune chiare parole che cercheremo nei precipitosi e veementi ottonari della commedia.

Un chiromante ha profetato a Pedro de Urdemalas ch'egli sarà un giorno re, frate, papa, giocoliere, tutto insieme; ed egli, umile gitano, sogna davvero d'essere papa e imperatore, e la sua fantasia lo fa padrone del mondo. La tarda e opaca realtà non può mai soddisfarlo; un intimo fermento lo costringe a tramutarsi in mille guise, cosicché sempre allo slancio dell'immaginazione corrisponda la voluttà di sentire essa immaginazione posseduta in atto. «Quando Dio mi toglierà da questo mondo, potrò ben dire di essere stato un nuovo Proteo.» (Proteo segundo). Evidentemente egli ha anche troppo tardato a comprendere che v'è pure nel mondo reale una condizione di vita la quale si adatta a questa fiammante inconsistenza del sogno: appunto, la condizione dell'attore che leggermente trasvola dall'una all'altra cima e s'inerpica per paradisi di nuvole d'oro. Che importa se la gitana Belica, più fortunata agli occhi del volgo, sale i gradini del trono? Essa non può essere altro da quello che è: ieri gitana, oggi principessa: mentre il gitano Pedro de Urdemalas, divenuto attore, strin-

gerà al suo breve petto tutte le facce della vita. «Potrò essere patriarca, pontefice e studente, imperatore e monarca; giacché l'ufficio di attore comprende in sé tutti questi.»

È un inno tumultuoso alla sovranità della fantasia, una celebrazione entusiastica dei diritti del sogno, intonata quasi su una rapinosa musica zingaresca. La comicità viene dal fatto che l'illusione non può essere completa, che lo splendore delle belle favole s'ottenebra, volere o non volere, nell'umile coscienza critica del povero Pedro, il quale, malgrado tutto, sa bene di essere un guitto, imperatore e papa solo per gioco. Appunto perciò il *Pedro de Urdemalas* è commedia, e il *Don Chisciotte* è tragedia. Don Chisciotte non si contenterebbe in alcun modo dell'ingannevole condizione di attore; egli ha bisogno di aderire pienamente alla sua immagine, d'essere integralmente, senza margini di dubbio, ciò che pensa d'essere: cavaliere errante, pastore d'Arcadia, debellatore di mostri, protettore di oppressi, riformatore di costumi. Non tanto è vero per lui che la vita sia sogno quanto che il sogno è vita. Solo la morte può svegliarlo: solo nell'agonia egli diviene, di matto che era, savio, da «loco» si trasforma in «cuerdo». L'incendio della fantasia lo ha tutto consunto; spentesi quelle fiamme rutilanti, non resta che un cadavere giallo e stecchito; e la luce veritiera dell'alba, succedendo a quella grandiosa pirotecnica in cui arsero palazzi fatati, non trova che qualche mucchio di cenere. Nessuno potrebbe immaginare un Don Chisciotte rinsavito e guarito; rinsavire è per lui morire. Così è che le parole di Sancio Panza salgono fino al sublime, quand'egli, piangendo presso il letto di morte del suo signore, «ahimè» esclama «non muoia vostra Mercede, e accetti il mio consiglio, e viva lunghi anni.... e non

sia pigro, e si levi di codesto letto, e andiamocene in campagna vestiti da pastori come già abbiamo stabilito: forse dietro qualche arboscello troveremo la signora Donna Dulcinea disincantata». Ché, se Don Chisciotte potesse ancora credere negl'incantamenti cavallereschi e nei lattei fiumi d'Arcadia, di sùbito guarirebbe e tornerebbe all'estasi furente che è la sua unica e sola forma di vita: non essendo per lui la realtà freddamente e saggiamente considerata altro che un presentimento dell'umida ombra sotterranea in cui calerà la bara.

Vorrei dire in una parola che la protagonista perpetua dell'opera di Cervantes è proprio la Fantasia. Egli è il poeta dell'Arte. Questi mondi favolosi nei quali si risolve il contrasto fra ideale e realtà e si compone in una consolatrice armonia la lacerante dissonanza della vita, questi aurei miti nei quali, detronizzate le cieche leggi della natura, regnano in aerea libertà le forze spirituali del genio umano, queste eroiche cavallerie, queste dolci pastorali quale consistenza hanno? Nessuna, rispondono concordi la piatta critica razionalista che metteva in bocca al cardinale d'Este il leggendario oltraggio contro le corbellerie dell'*Orlando Furioso* e la ferrea realtà del secolo che trascinava Cervantes di schiavitù in prigione, di miseria in vergogna. Eppure l'umanità continua, in brevi pause, a bearsi di favole. Né la poesia ha tanta forza da sostituirsi alla cruda realtà, né la realtà è capace di uccidere la poesia. Un filosofo se ne preoccupa senza accorarsene: dopo aver meditato, egli mette di qua la realtà, di là la poesia, e le lascia vivere in concorde discordia tutte e due. Ma Cervantes è fanatico: o l'una o l'altra. O vivere interamente nello splendore paradisiaco del sogno o tagliarsi la strada, sanguinando, fra gli sterpi della realtà. Le soluzioni intermedie, le transigenze accomodanti non sono per lui, che non saprebbe adattarsi alla cre-

denza secondo cui l'arte è il «soave licor» di cui si umettano gli orli del calice contenente l'amara bevanda della verità. Se la verità è amara, ebbene abbia l'uomo il coraggio di tracannarla così com'è: vale la pena di assaporare il nettare per trovare in fondo il fiele! E nemmeno può accomodarsi alla fanfarona semplicità di Pedro de Urdemalas: farsi attore per credersi a volta a volta papa o studente, imperatore o mago! Quasi che sotto la corona di cartapesta non restasse la testa del commediante. Sono giochi da fanciulli, cose proprio da commedia. Mentre la vita di Don Chisciotte è tragica, e tragica è la sostanza del dualismo che lacera l'arte di Cervantes.

Il nucleo del carattere di Don Chisciotte è in alcune parole che il Savj-Lopez ricorda: «Tutto quanto pensava, vedeva o immaginava, gli pareva essere cosa reale!» Ma altrove, nello stesso libro, leggiamo che cosa fosse per Cervantes il poeta. «Il poeta assorto nelle chimere passa come in sogno la vita». «Il poeta va con la fantasia per le sfere alte dei cieli, senza pensare a interessi terreni: tra le guerre e gli amori passa a lui come in sogno la vita, o come passa il tempo ai giuocatori». Ben altro che *grande artiere* o vate o educatore o profeta o paziente ed elegante decoratore della realtà. Per Cervantes l'artista, simile a Don Chisciotte, è il creatore di uno stupendo mondo ideale, sciolto dai vincoli della necessità, percorso dai venti orgiastici della libertà fantastica: tale che chi una volta lo vide non può, senza disgusto e spavento, tornare alla vita reale. È noto che Ivan Turghenief paragonò Don Chisciotte ad Amleto. V'è, senza dubbio, almeno questa affinità tra i due malati: che Amleto ha bisogno della certezza senz'ombre, della verità matematica per vivere e per agire, e non sa muoversi se prima non abbia tutte le prove per le cose di questa terra, e non sappia anche, con ogni

precisione, come stiano le cose nel mondo di là; e, d'altro canto, Don Chisciotte non può vivere in altra atmosfera che in quella del sogno realizzato. L'uno è la vittima della verità assoluta, l'altro è la vittima della fantasia assoluta. Amleto si sperde nelle ambagi della speculazione, quasi senza volgersi verso la necessità dell'azione che lo incalza e fra poco, abbrancatolo, lo farà morire a tradimento; Don Chisciotte sfugge verso i reami del sogno, seguito alle calcagna dalla Gorgone della realtà, crinita dei sibilanti aspidi della critica, la quale, s'egli si volga a guardarla, lo impietrerà.

Questa, che è la tragedia del genio di Cervantes, è assommata definitivamente nel personaggio di Don Chisciotte, amato e vilipeso, esaltato e crocifisso dallo stesso poeta che, mentre lo trasumana in un'atmosfera di entusiastico lirismo, lo sberteggia coi lazzi più crudeli. Ma frammentariamente si ritrova in tutte le altre opere del Cervantes, il quale è nello stesso tempo arcade e verista, poeta di fantasmagorie cavalleresche e censore delle follie di questo e d'ogni altro genere, apologeta del buon gusto misurato e del buon senso classicheggiante ma sempre pronto a lasciarsi rapire in voli sfrenati. Tra l'una e l'altra parte del *Don Chisciotte* «che voleva essere e parve una battaglia vinta contro la cavalleria fantastica» pubblica le commedie, ed una di queste, dice il Savj-Lopez, «è appunto un fantastico romanzo di cavalleria: tre atti pieni della beltà folgorante di Angelica inseguita da Orlando e Rinaldo rivali, tra gl'incanti di Malagigi, all'ombra della barba fiorita di Carlo Imperatore». Cominciò la sua carriera letteraria con la *Galatea*, romanzo pastorale ove Amadigi e Rinaldo tendono la mano amica a Dafni e a Tirsi, e con un pensiero a Galatea concluse la carriera e la vita, quando dal letto «scriveva al conte di Lemos di voler finire la *Galatea*, se un miracolo gli conservava la vita». Ci

pare di riudir Sancio che geme: si alzi vostra Mercede, e andiamocene vestiti da pastori.

Non poteva né rinunziare alle dolci immagini né appagarsene: *nec tecum nec sine te vivere possum*. Salendo verso l'ideale, s'accorgeva che era illusione e ne sghignazzava; scendendo verso la realtà, vedeva ch'era delusione e ci s'inveleniva. Donde quel dualistico strazio, che è il dramma stesso della Fantasia (perpetua protagonista di Cervantes, come dicevamo), non appena sia uscita dalla sua lieta e disinteressata immediatezza e s'accorga d'essere altra cosa dalla realtà vissuta. Il mito costretto a dileguarsi dalla storia, l'arte perseguitata dalla logica: questo è Cervantes.

*

Debbo dire che il bel libro di Paolo Savj-Lopez respinge, in complesso, queste opinioni nelle quali io insisto. Egli è — e non è poco — un ottimo critico all'italiana; voglio dire uno di quelli che diffidano d'ogni interpretazione simbolica e godono sopra tutto delle piene, carnose, caratteristiche rappresentazioni di vita sensuale e sperimentale. È un indirizzo che giova a frenare gl'impeti di certe troppo fumose trascendenze; che sembra intendere bene gli artisti di second'ordine, i visivi, i descrittivi, i dipintori di cacce e di nature morte; che serve pure, ottimamente, a illuminare certi angoli dei grandi capolavori, ma riesce meglio a scomporli in episodi che a ricomporli in organismi.

Il Savj-Lopez nega che il Cervantes sia un autor tragico. «Fra tutti gli atteggiamenti del suo spirito, il più costante, il più intimo e complesso è ancora il sorriso.... Il suo *humour* sorride, non ghigna». In questo sorriso egli non sente amarezza e tortura. Gli pare che le situazioni tragiche e appassionate siano di là dai limiti del suo genio. Il Cervantes di

Savj-Lopez è il prezioso e delizioso verista che in una novella moraleggiante descrive con voluttà i bassifondi di Siviglia e ancora una volta, in un dramma che vorrebb'essere mistico, si lascia ispirare a vera arte da consimili particolari realistici della malavita sivigliana. Non si chiede se questo realismo abbia lo spasimo di un Goya o la tranquilla curiosità di un Murillo; e forse, se glielo chiediamo, propenderà per il Murillo. Respinge le interpretazioni trascendentali e romantiche del carattere di Don Chisciotte. «Don Chisciotte» egli dice «è qualche cosa di più e di meno che un simbolo. È una creatura d'arte perfetta, che ha tutta la profondità e il rilievo della vita reale». E poco più tardi: «Don Chisciotte e Sancio Pancia non significano se non quello che sono: due comici tipi umani, espressi con profondità e rilievo meravigliosi da un genio creatore».

Sta bene: ma vorrei chiedere se, parlando di *tipi* umani, il Savj-Lopez non faccia rientrare per la finestra i simboli che aveva cacciati dalla porta. Ed egli ch'è arguto mi darebbe forse un po' di ragione, ricordando la chiusa del suo capitolo su *Don Chisciotte:* «Così anche noi, che ragionando respingiamo le interpretazioni simboliche, mistiche, romantiche attribuite a questa vecchia satira letteraria, non possiamo aprirla senz'essere avvolti nel fascino della sua divina ambiguità, e sentir nelle pagine del libro il fluttuante mistero della vita.» Appunto: che è quanto dire che un temperamento fine e sensibile, messo in cospetto di un capolavoro, finisce sempre col discernervi, anche se non li cerca, anche se li sfugge, certi segni di trascendenza.

E nemmeno mi persuade il Savj-Lopez quando dice che Cervantes è un pessimista senza vera amarezza, amando egli la vita anche quando soffre, «perché la vita è uno spettacolo che l'assorbe». Ma allora quale mai sarebbe un artista amaramente e pro-

fondamente pessimista? L'artista che non amasse più nulla, nemmeno la vita in quanto l'arte sua la rappresenta, non farebbe più arte, non sarebbe più artista. Chi darebbe dunque del disperato a Leopardi, giacché questi scriveva pure (e però ne godeva) i suoi Canti? I veri e coerenti pessimisti bisognerebbe così cercarli solo fra i suicidi, e nel momento del suicidio. Ma quando si parla di arte pessimistica e tragica, s'intende un'arte nella quale sia dolore e combattimento, non rinunzia supina; terrore della vita, ma non ancora la morte; anzi tanto più fervore di vita quanto più acre è il lievito del dolore. In questo senso Cervantes è un tragico.

*

Ma, confessando che per questa parte io leggo Cervantes con animo diverso da quello del Savj-Lopez, debbo anche ricordare a quelli i quali per caso lo avessero dimenticato ch'io sono un comune lettore di Cervantes, mentre Paolo Savj-Lopez è un maestro di questi studi. Non escludo dunque che essi possano dare ragione a lui anzi che a me. Ma a me resterà il piacere di aver detto bene di un libro da cui in parte dissento: con tanta maggiore persuasione nella lode quanto meno perfetta è la coincidenza delle vedute. Sia amara o sorridente l'ispirazione di Cervantes, certo è che su questo divino poeta abbiamo finalmente un piccolo libro italiano, pensato con animo caldo, scritto con mano elegante, accorto nelle rapide e chiare esposizioni, coraggioso nell'affrontare il problema essenziale, studioso assai più di nascondere che di mostrare la vasta preparazione erudita dell'autore, delineato con un raro equilibrio di gusto e con una moderata nettezza di contorno che lo rendono degno di piacere a tutti gli amatori di Cervantes e dell'arte.

II.

LA RELIQUIA.

«Una mattina, solcando le onde azzurre, avrei rivisto le fresche montagne di Cintra; i gabbiani mi avrebbero lanciato il grido del benvenuto, svolazzando intorno agli alberi maestri; Lisbona a poco a poco sarebbe apparsa, con le sue bianche mura, con il verde delle sue terrazze, indolente e dolce ai miei occhi....» Ed ecco, il sogno nostalgico s'è tramutato in realtà: «certo, io avevo gioia di rivedere, sotto quel cielo di gennaio così azzurro e fino, la mia Lisbona, con le sue tranquille vie color di calcinaccio sudicio e qua e là le persiane verdi abbassate nelle finestre, come palpebre stanche di languore e di sonno».

Anche noi abbiamo gioia di vedere l'ignota riva occidentale in così voluttuosa chiarezza di dormiveglia mattutino. Davvero, Eça de Queiroz, l'autore di questa *Reliquia* (Lanciano, editore R. Carabba), con cui Paolo Silenziario che la tradusse leggiadramente e il suo intimo amico Luigi Siciliani che le premise alcune notizie buone a sapersi introducono in Italia la moderna letteratura portoghese, è un maestro per lo meno nell'arte di condurre giocondamente a spasso il lettore. Erriamo con lui dal Portogallo all'Egitto, dall'Egitto in Terra Santa; ci sperdiamo pei vicoli d'Alessandria, saliamo mollemente sulle squallide colline di Sion; sostiamo laddove il Giordano «impigrisce perdendosi per l'arena fine; e canta a bassa voce ed è pieno di trasparenza, travol-

gendo i lucidi sassi del suo letto; e dorme nei punti più freschi, immobile e verde all'ombra dei tamarindi». Cose dette con parche e precise parole, fermate in tratti di squisita leggerezza e pastosità descrittiva, ritmate secondo una discreta musica di flauti: tanto che talvolta si ha l'illusione di leggere una pagina di Flaubert o di France, di *Thaïs* o della *Tentation de Saint Antoine*, voltata, come raramente avviene, in buon italiano.

Ma Luigi Siciliani non vuol sentir discorrere di Parigi. Non che a lui, troppo esperto, sfugga la dipendenza dell'arte di Eça de Queiroz dai modelli francesi; ma comunque cerca nel suo autore il portoghese che alla fin fine, grattando la scorza parigina, dovrà pure venir fuori. «Per questo — egli dice — io desidero che la sua opera e il suo nome siano noti in Italia. Siamo stufi, arcistufi di Parigi e delle capitali monotone coi loro pagliacci insensibili e le smorfie dei loro buffoni! Andiamo in provincia per rinfrancarci e riposarci! Non è forse il Portogallo una provincia del nostro mondo latino?» Proprio così, almeno se si deve giudicare dalla *Reliquia:* un dipartimento letterario della Francia. E l'entusiasmo di chi lo presenta al pubblico potrà essere motivo di delusioni, se alcuno di chi legge, sedotto da quelle parole, s'immaginerà di scoprire in Eça de Queiroz uno scrittore prettamente indigeno, come ad esempio il nostro Verga, cui le dottrine e gli esempi di Francia non furono che avviamenti verso la libertà e la conoscenza di sé. Eça, al contrario, non rivela l'autentico provinciale nemmeno in qualche bitorzolo di cattivo gusto stilistico; pagina per pagina è ridotto a pulimento, lucido e levigato quasi con la pomice catulliana; consciamente e volenterosamente asservito, nelle proporzioni narrative, nella dosatura degli aggettivi, nella sottigliezza dell'opera di cesello, agli ammaestramenti di quegli astuti e soavi prosatori francesi che han-

no inviluppato l'aspro ferro del verismo in una guaina di velluto parnassiano. Di simili romanzieri abbiamo parecchi, e non spregevoli, anche fra noi; né da questo punto di vista l'autore della *Reliquia* ha molte cose nuove da dirci.

Però, se la forma è nota e genericamente europea, è nuovo e saporosamente specifico il contenuto. Non v'è soltanto la molle e pigra immagine di Lisbona, vista attraverso le brume di un nostalgico sopore; v'è, o a noi stranieri sembra che vi sia, una rappresentazione concentrata del Portogallo moderno. Il romanzo è del 1886, dell'epoca cioè in cui si andava maturando la generazione che ha poi costituito la strana repubblica filosofica di Teofilo Braga. E forse non è un criterio erroneo quello che, malgrado ogni pregio artistico, c'induce a leggere la *Reliquia* piuttosto come un documento che come un capolavoro: quasi come lo storico nei romanzi di Guerrazzi cerca ormai, più che altro, la mentalità dei cospiratori italiani.

*

Teodorico Raposo è il protagonista: l'autore si nasconde dietro di lui, e lo fa narrare in prima persona. Con pochi accenni, sagacemente disseminati qua e là pel libro, egli si descrive con così evidente autocritica che sarebbe impossibile non distinguere di colpo, anche in mezzo ad una folla, la sua faccia gioconda e materiale, i suoi guanti odorosi di muschio, il suo leggiadro mazzolino di viole. Aggiungete a tutto ciò la forte e nera barba, di cui ad ogni occasione si vanta, quasi che invece d'essere l'onor del mento fosse la glòria di tutta una personalità umana: ed avrete una salace traduzione pacchiana di Bel-Ami. È sano, pigro e sensuale, d'una sensualità primitiva e sto per dire

candida nella sua bruta robustezza: quand'ei vede una donna «respira forte come un toro nel fervore amoroso di maggio». Il suo ideale si riassume in una tavola ben fornita e in un letto a due posti. Egli stesso, poiché non gli difetta quell'audace genialità conversativa, la quale non sembra meno diffusa tra i portoghesi di quel che sia tra i provenzali e tra i napoletani, lo dice con amena perspicuità, quando afferma di voler saziare la sua giovane carne. Come vedete, una macchietta buttata giù con bravura.

Per raggiungere un cosiffatto ideale basta, oltre la salute, un po' di quattrini. Ora, tra la spiga e la man qual muro è messo? Il commendatore Godinho, parente di Raposo, ha lasciato alcuni milioni che basterebbero a saziare la giovane carne di don Teodorico, ma frattanto li detiene la vecchia zia donna Maria del Patrocinio. Questo è il problema: diventare l'erede di donna Maria, problema che non dovrebb'essere di difficile soluzione a un nipote unico, se non s'interponesse un ostacolo di natura religioso-politica. Il giovanotto inclina verso il liberalismo e il libertinaggio; la zia è la più smaccata caricatura del vecchio bacchettonismo portoghese. Donna Maria del Patrocinio spia minuziosamente i costumi e le opinioni dell'erede presuntivo, ne fruga i cassetti, ne ispeziona le biancherie; don Teodorico si difende con la rabbiosa e minuziosa pertinacia di una volpe. La scommessa fra lui e la sorte è delle più ardue: si tratta di vedere s'egli riuscirà a proteggere la roccaforte della sua ipocrisia fino all'auspicato istante in cui l'«orribile signora» si deciderà ad occupare quel seggio in paradiso di cui le lunghe novene e gl'iterati rosarii la fan degna.

Il pericolo non sta già in un attimo di slancio, in uno scatto di rivolta — ché la coscienza di don Teodorico è buona ad ingoiare ogni sorta di ro-

spi — ma in una imprudenza, in una di quelle sviste fatali per cui il diavolo, fatta la pentola, si scorda il coperchio. Ecco infatti il nostro Lusiade, che, pari a un eroico esploratore, salpa da Lisbona verso la Terra Santa, ove si reca ambasciatore di donna Maria del Patrocinio a Nostro Signore, con la precisa missione di ottenerne una qualsiasi miracolosa reliquia che dia beatitudine all'anima e lenimento alle reumatiche membra della zia. Fermatosi ad Alessandria d'Egitto, egli profitta della sosta per rifocillarsi in sapidi amori con una guantaia inglese; e al momento di partire ne riceve in dono commemorativo una camicia, un tepido involucro di aerea batista ornato di nastri cilestrini. In Terra Santa poi coglie un qualunque ramo spinoso, ne fa una corona, che chiude studiosamente, tra batuffoli di fine bambagia, col proposito di far credere alla zia che proprio quella fosse la corona sotto cui sanguinò la fronte del Redentore. Naturalmente i due pacchetti erano esteriormente molto simili; cosicché quando don Teodorico volle sbarazzarsi del documento compromettente buttò via per equivoco il misero vegetale che valeva i milioni del commendatore Godinho. Torna a Lisbona, annunzia con parole di mistero la miracolosa scoperta, convoca nella fulgida cappella privata la zia tremula d'emozione, i magistrati conservatori e i sacerdoti amici di casa, e affida alla zia l'altissimo onore di aprire il sacro involto: dal quale fra la luce delle candele allibite, sotto i piedi di un Crocifisso aureo, si svolge una camicia acremente odorosa. Poche settimane dopo donna Maria del Patrocinio moriva, lasciando al nipote un paio d'occhiali: per guardare l'eredità da lontano.

Come vedete l'eleganza parnassiana, sapientemente imitata nei particolari descrittivi e in ciò che in senso stretto suol dirsi forma e stile, abbandona Eça de Queiroz, quando si tratta delle parti essen-

ziali della costruzione. La trovata dell'intreccio ha una grossolanità da commedia dell'arte, da farsa burattinesca. I modelli parigini, passati in Portogallo, hanno subito la deformazione che subiscono le invenzioni di Paquin affidate a un sarto borghigiano: siano pure identiche le stoffe, identici i merletti, il taglio è un po' goffo.

*

Ciò non toglie che il romanzo diverta e piaccia. Piace tutto, meno forse la parte centrale, dedicata a un'abbondante ricostruzione fantasmagorica del processo e del supplizio di Gesù, in cui Eça de Queiroz, pur seguendo passo passo e quasi parola per parola i libri di Renan e raccogliendo tutte le sue forze per ottenere in questa evocazione sentimentale-pittoresca un centro ideale che sentiva altrimenti mancare al suo libro, non è riuscito ad altro che ad un sontuoso e fatuo spettacolo cinematografico. Piacevole è il libro, pur senza toccare altezze supreme; ed oltre a ciò è interessante per un problema che con molta giustezza vi è sfiorato.

Gli altri personaggi, preti, impiegati, mercanti, eruditi tedeschi, concubine inglesi e portoghesi, sono umili comparse fissate in un semplice gesto scenico. Tutto l'interesse del narratore è raccolto intorno al protagonista Raposo ed alla sua antagonista, la zia. Quegli è un libertino, questa è una bacchettona. Ebbene, il principale merito artistico di Eça de Queiroz consiste nell'avere intuito, pur senz'averlo detto esplicitamente e fors'anche senz'essersene reso conto con precisione, l'affinità sostanziale fra questi due tipi. Non per nulla don Teodorico e donna Maria sono nipote e zia, non per nulla il padre del padre di don Teodorico era un padre priore. L'oggetto dell'avidità è diverso: per il bel

giovanotto è la felicità della sua giovane carne con in lontananza i milioni del commendatore Godinho che potranno saziarla ogni giorno; per la triste vecchia è il lenimento della sua carne malata e in lontananza un comodo posto nell'Empireo. Ma la forma morale di quelle due avidità è la stessa; uguale la degradazione egoistica dell'uno e dell'altro calcolo; identica la situazione della bigotta crudele e del libertino ipocrita rispetto alla vera vita. Né l'uno né l'altra sanno che cosa essa sia; ma se ne stanno alla porta del tempio, come mendicanti queruli e rissosi per frodare chi entra a pregare e chi passa per agire. È diverso il testo delle giaculatorie, ma unico è il tono che fa le canzoni. Donna Maria crede e dà a credere di vivere per il regno dei cieli, mentre il sentimento che la guida non è che una vilissima paura delle malattie e della morte e la speranza che, seguendo certe pratiche, ella possa intanto stare un po' meglio in salute e poi, dopo l'ahimè! inevitabile morte, trasmigrare in un paese ignoto che si chiama il regno dei Cieli ma potrebbe anche essere tutt'uno col Regno di Cuccagna. Don Teodorico s'immagina di pensare secondo le dottrine della Libertà, della Verità e del Progresso: si accalora come Carducci per gli dei della Grecia, respingendo il cruciato martire che crucia gli uomini e la religione che diffuse tanto tedio per il mondo, e fa gli occhi di triglia alla Repubblica. Ma sono simboli sotto i quali si nasconde una fede molto semplice e un ideale estremamente circoscritto: «Cominciai a fantasticare: quando la zia fosse morta e le sue ricchezze fossero divenute mie.... Del cielo m'importerebbe solo la luce d'indaco che avrebbe bagnato i miei vetri; della terra m'importerebbero solo i fiori sbocciati nel mio giardino per profumare la mia allegria. E passerei i miei giorni in una molle pigrizia orientale, fumando il puro Latakiè, sonando la chitarra e ricevendo sempre

quelle sensazioni di felicità perfetta che mi dava Mary anche col solo ansare del suo seno e col chiamarmi il suo valente portoghesino ».

Tutto ciò che è ardore di fede e armonia della vita individuale con la vita universale è radicalmente estraneo all'uno come all'altra. È troppo facile mostrare che la zia non sa nemmeno dove stia di casa la religione; ma non è men vero che il nipote ignora che cosa sia la passione. Se donna Maria è un'intrusa nel regno dei cieli, don Teodorico è un estraneo nel regno della terra. Né quella è santa, né questi è uomo. Eça de Queiroz ha mostrato un finissimo senso della realtà e dell'arte, facendo sì che le avventure del Raposo siano di genere infimo: una mantenuta, una guantaia venale, qualche meschinissima cortigiana. L'amore terrestre è ignoto a lui quanto e come l'amor celeste è ignoto alla milionaria bigotta. La stessa viltà pronunzia due menzogne diverse, secondo la situazione fisica del bugiardo. Giovane e sano, egli mentisce con le parole dell'amore, e si dà per pagano, essendo su per giù una bella bestia, si dà per liberale non essendo che un libertino; vecchia e malata, essa mentisce con le parole della pietà. Ma non sono che le due fasi di una stessa miseria. Sono due simboli esatti — purché si allarghi un po' la cornice — della superstizione idolatra e del cosiddetto libero pensiero prepotente, che si combattono a morte, senza accorgersi che sono l'uno e l'altro crudo materialismo e che un'anima sola è nei due petti gonfi d'ira e d'oltraggio. Singolare tenzone, nella quale guai se l'uno dei combattenti riuscisse ad atterrar l'avversario: poiché spirerebbe egli stesso, strettamente abbracciato al nemico vinto.

A un osservatore sagace non potevano sfuggire le affinità fra il protagonista e l'antagonista della *Reliquia*. E infatti Eça de Queiroz è acutissimo quando ci mostra, durante il pellegrinaggio in Terra San-

ta, don Teodorico Raposo così diligente nelle pratiche esteriori non solo del culto, ma anche della superstizione — per abitudine, per istinto, per pigrizia morale — come se ci credesse davvero o come se donna Maria potesse sorvegliarlo dalla sua finestra di Lisbona. Ne è venuta, consciamente in parte e in parte inconsciamente, una grossa e robusta caricatura della lotta politica portoghese. Non un grande romanzo: vietando la sostanziale identità fra i due personaggi, che poi si riducono a uno solo il quale sta a farsi le boccacce davanti a uno specchio curvo, ogni intimo movimento all'azione. Non v'è l'aria agitata né la larghezza di sfondo dei capolavori. Ma negli stretti limiti della caricatura si può dire che ogni linea sia a posto.

Tanto che alla fine don Teodorico Raposo, sebbene la fortuna e i milioni gli siano venuti incontro per altra via, e sia commendatore e passeggi in carrozza preparandosi quando che sia ad applaudire la neonata repubblica, si ripiega un istante sul passato per deplorare la pochezza di spirito che gli fece perdere i milioni di Godinho. Avrebbe dovuto gridare, in preda a un sacro furore: ecco la camicia di Maria Maddalena! Conclusione che fa il libro nel suo genere perfetto. Senza dubbio, solo per mancanza di spirito don Teodorico ha avuto una vita sbagliata. Non che gli sia mancata la fortuna; ma la sua vera vita sarebbe stata quella: ereditare dalla zia, portarsi in casa questa o quella donnaccola, e poi, quando la prima neve gli fosse scesa sulla testa e i primi acciacchi gli si fossero insinuati nell'ossa, chiudersi in rigorose pratiche di pietà e adorare nella cappella privata le reliquie false ch'egli stesso aveva portate alla buon'anima della zia.

III.

TOLSTOI POSTUMO.

Si sa che l'arte tolstoiana fu negli ultimi anni determinata da bisogni religiosi e disciplinata a fini di propaganda. Chi volesse poi riassumere in poche parole la sostanza di questa propaganda religiosa potrebbe forse dire che fu un cristianesimo senza carità. V'è, tra l'altre opere postume, un dramma quasi interamente autobiografico che ha per titolo: *la luce splende nelle tenebre;* cioè la luce del genuino insegnamento di Gesù, quale San Matteo lo raccolse nel sermone della montagna, invade le tenebre in cui brancola il ricco peccatore. Nicola Ivanovic, il protagonista, non è altri che Leone Tolstoi: anch'egli fieramente persuaso della necessità di rinunciare al mondo e alla ricchezza, anch'egli inestricabilmente prigioniero delle consuetudini e degli affetti familiari, che gli impediscono di raggiungere la libertà e la vera vita.

Ebbene, in questo dramma — un po' secco e schematico, come molte fra le opere senili del Tolstoi — si leggono alcune parole che, sebben pronunziate da avversarii dell'ideale tolstoiano, dànno molto da pensare anche a chi sia pieno di riverenza per lo sforzo morale di quella grande anima. La moglie di Nicola Ivanovic che, simile alla moglie di Leone Tolstoi, non sa intendere il furore ascetico del marito, gli dice: «ciò che importa è che tu non m'ami

più, ed *ami l'umanità in generale*». Il padre Gherassim, un sacerdote ortodosso che Nicola disprezza con tutto il suo gregge farisaico, combatte la sua interpretazione della parola del Cristo. *Nicola:* tutto ciò che è stato detto nel sermone della montagna è semplice e comprensibile. *Il padre Gherassim:* ecco l'orgoglio dello spirito. *Nicola:* ma quale orgoglio se è detto che ciò che è nascosto ai saggi è rivelato ai piccoli fanciulli? Il padre Gherassim ribatte: *è rivelato agli umili, ma non agli orgogliosi.*

Per sapere se la moglie e il prete abbiano pure una lor parte di ragione, occorre vedere in qual modo si manifestino coi fatti l'amore e la fede di Nicola. Eccolo nella capanna di alcuni suoi miserabili contadini: il padre è malato, la donna è incinta, vi sono cinque fanciulli senza nutrimento, e fra poco l'unico lavoratore della famiglia sarà incarcerato per furto. Se Nicola fosse un santo, il suo slancio d'amore e di pietà troverebbe una via di consolazione, non essendovi condizione così disperata, non la fame, non la lebbra, non la morte stessa, da spezzare una pura volontà di bene. Egli invece si mantiene in un frigido atteggiamento di giustiziere: «Qui non v'è modo di essere utile agli altri. Il male è troppo radicato. Si può essere utili solamente a sé stessi, vedendo su che cosa edifichiamo la nostra felicità». Allora il suo giovane amico e seguace Boris, quasi esprimendo l'inquietudine del lettore, gli domanda: «scusate; ma, se è così, che cosa siete venuto a fare?» E Nicola risponde: «sono venuto a riconoscere la mia propria situazione, ad apprendere chi è che coltiva la terra per me, chi è che costruisce la mia casa, chi ci nutre, chi ci veste»; ad apprendere insomma di che lacrime grondi e di che sangue la felicità dei ricchi, affinché la decisione della rinunzia si confermi e l'anima sua giunga a salvamento.

Ma, badate bene, l'anima *sua:* diciamo rozzamen-

te, il patrimonio spirituale intestato a lui, Nicola Ivanovic o Leone Tolstoi. Questo orgoglioso egoismo ascetico è espresso con cruda evidenza in un altro frammento postumo, intitolato *giornale del vecchio Feodoro Kuzmic*. «L'affar mio» dice il pio vagabondo «sono io, l'anima mia»; e pochi righi più giù insiste: «non si trattava ormai degli altri, ma di me stesso, dell'anima mia....» Così fiera ed esclusiva è la pertinacia nel pensare alla salute dell'anima propria che vien fatto di chiedersi se i vizii del secolo, la superbia, l'invidia e l'avarizia contro cui il vecchio Tolstoi volle lottare, non riappaiano sotto altra spoglia in questo tragico e problematico misticismo. Se è sparita l'avidità dei beni terreni e del primato nella potenza e nel godimento, resta tuttavia un animo imperioso, militaresco e prepotente, un residuo di ambiziosa alterigia in questo sottoporre ogni considerazione a quella della propria santità. Ma la vera santità oblia sé stessa nell'amore attivo del prossimo e nell'esercizio della carità; ed è l'umile e operosa carità quella che manca a Feodoro Kuzmic e a Nicola Ivanovic. Perciò tornano alla memoria certe parole evangeliche: che chi vuol salvare la vita la perderà e chi vuol perdere la vita la salverà.

Nella scena della capanna né lo scrittore raggiunge la commozione artistica, né il personaggio raggiunge la santità; appunto perché l'uno e l'altro pensano troppo al problema astratto della santità invece di realizzarlo nella sua concretezza. Davanti alla miseria e alla sventura dei simili l'uomo buono può sentirsi mosso al soccorso pratico, ma soprattutto e innanzi tutto dev'essere mosso alla pietà e alla simpatia. Nicola dovrebbe trovare un modo di sollevar quegli infelici, e Tolstoi dovrebbe rappresentare il loro dolore così da suscitare pena e sgomento nell'animo di chi legge. Invece quell'abbrutimento, quella sordidezza, quella disperazio-

ne sono enunciate e non rappresentate, restando elementi freddi e grezzi e sconnessi di un caso astratto che deve muovere il protagonista a nuove considerazioni intorno a sé stesso ed all'anima sua. Con occhio imperturbato egli guarda e ragiona. Che fare, quando il male è così radicato? Ma, prima di tutto, *sentire* questo male e soffrire con quelli che soffrono. Questo è ciò che Nicola Ivanovic non può, perché ha la convinzione, ma gli manca la grazia. Ed è persuaso di non potere essere utile che a sé stesso. Invece di essere utile e soccorrevole a quegli uomini, amerà *l'umanità in generale*, terrà l'occhio sempre più fiso alla luce che splende nelle tenebre.

E che cosa bisogna fare per vivere la vera vita? Sono note le linee generali della dottrina tolstoiana. Tutte quante le istituzioni della vita civile debbono essere abolite: i confini, le patrie, gli eserciti, le autorità, la proprietà, il diritto di giudicare e di punire. Se i comandamenti dicono: non uccidere, è chiaro che prestar giuramento di soldato tanto vale quanto impegnarsi a cadere in peccato mortale; se il sermone della montagna dice: non giudicate, ne segue che nessun uomo può valutare la colpa e la pena di un delinquente. Si capisce che alla celeste anarchia, che il Tolstoi sognava, non si deve giungere con le bombe e con l'armi, con gli assassinii e la violenza. Ma ognuno deve vivere per conto suo come se la società non vi fosse, rinunziare ai diritti di proprietà, negare il proprio ausilio alla giustizia, rifiutare obbedienza alle autorità costituite, disertare le armi. Inoltre dev'essere casto, astenersi dalle bevande spiritose, nutrirsi parcamente e solo di cibi vegetali, considerare tutti gli uomini come pari e stringere la mano ai servi.

Si è detto che questo è nihilismo e che Tolstoi non ci ha mai spiegato quale forma e quale consistenza avrebbe la società umana, se i suoi prin-

cipii fossero realizzati. Credo tuttavia che non sia questa l'obbiezione più forte e che sia più vicino al vero il fariseo padre Gherassim, quando dice che Nicola Ivanovic non ha bene inteso il sermone della montagna. Non si tratta di singoli errori di interpretazione; ma tutto lo spirito della dottrina è involontariamente tradito e materializzato. Nelle parole del Cristo la preoccupazione degli ordinamenti sociali ha scarsissima parte, e sono invece le preoccupazioni sociali ed economiche quelle che prevalgono nell'insegnamento di Tolstoi. Egli era schiavo, malgrado ogni furore di ribellione, dell'educazione che gli aveva dato il suo secolo, e però non sapeva guardare di là dalla terra. Non credeva nel despotismo illuminato, né nel liberalismo, né nei dogmi rivoluzionarii; ma voleva quel che volevano lo Zar, i liberali e i nihilisti: la felicità sulla terra. Ciò che più lo indignava era lo spettacolo della miseria, la vita dell'operaio o del contadino che trema di freddo e di fame mentre s'affatica per abbellire le cene sontuose del signore. L'abolizione della proprietà, il lavoro manuale equamente distribuito fra tutti e l'astinenza dal lusso e dalle bevande gli parvero mezzi adatti a rinnovare il mondo. Ma, avesse torto o ragione, le sue opinioni erano piuttosto cose di economia politica che di religione. Nel sermone della montagna non vi sono norme per instaurare la felicità e la giustizia e la certezza del pane quotidiano sulla terra, ma principii di vita intima che permettano di mirare verso un ideale trascendente e fortifichino l'anima ad una prova di martirio e ad una lotta tragica col male che avrà termine per l'individuo solo quando il suo cuore avrà cessato di battere e per il genere umano solo quando sulla terra spenta e deserta Iddio pronuncerà il giudizio universale. Il Tolstoi, al contrario, ha voluto il paradiso sulla terra, la città di Dio nell'impero, poniamo, dei Romanoff o degli Hohenzollern, e ha

creduto che la città di Dio potesse edificarsi secondo norme dettate dalla ragione e che ogni latifondista dovesse arrecarvi la sua pietra abbandonando le sue terre ai contadini. La vita morale che è tutta una lotta interminabile e un'attività senza tregua veniva imperniata intorno a un'unica decisione. Qui è la prigione del peccato; lì una porta; basta un passo (decidersi alla rinunzia); ed ecco dischiuso per sempre l'orizzonte della libertà e della beatitudine. E il regno di Dio è venuto sulla terra.

Ciò che salva Nicola Ivanovic dal peccato d'ipocrisia è la debolezza morale che, malgrado ogni comandamento della coscienza, gl'impedisce di rinunziare alla proprietà e di abbandonare la moglie e i figli. Se egli osasse compiere quel passo, crederebbe d'aver raggiunto la santità, di aver messo al riparo, sacrificando il patrimonio materiale, i beni dell'anima sua; e, poiché gli manca lo slancio della carità, diverrebbe un fariseo. Ma non osa. E, lacerandosi in un insanabile contrasto fra la volontà e l'atto, egli resta cristiano e martire, finché la morte, che sola può, lo conduca alla beatitudine.

Allo stesso modo Leone Tolstoi patisce fino agli ultimi istanti nel dissidio fra quella ch'egli crede la vera vita e le consuetudini o gli affetti che lo avvincono ai suoi doveri di padre di famiglia. E solo nel giorno dell'agonia riesce ad abbandonare la casa per morire solitario e fuggiasco compiendo una sublime esperienza religiosa che dimostra ad un tempo la sincerità del suo insegnamento e l'impossibilità di realizzarlo fuor che nella morte.

*

Non solo *La luce nelle tenebre*, anche parecchi racconti, fra cui principalmente *Il giornale di un pazzo* e quello intitolato *Non c'è colpevole* possono

commuoverci per i ricordi della crudele angoscia in cui Tolstoi invecchiò e si spense più che per intrinseco valore d'arte. Vi sono poi drammi e novelle, abbozzi e schemi che senza dubbio rimasero inediti perché allo scrittore mancò la forza di condurli a perfezione. Non senza stringimento di cuore si legge la nota con cui Tolstoi — l'autore di *Guerra e Pace*, di *Anna Karenina*, della *Morte di Ivan Ilic* — interruppe, un anno prima della morte, il lavoro intorno a un altro dramma sociale, *Paolo*: «Non va. È stupido. Non posso».

Ma in generale non si tratta di fiacchezza e di oscuramento senili. Nel concepire v'è la stessa vigoria dei begli anni; solo che l'esecuzione è un po' grigia e secca. Il fine di propaganda s'impone tirannicamente alla fantasia; lo sviluppo del fatto è quasi sempre quell'uno, il pellegrinaggio d'un'anima che esce dall'errore e conquista la vera vita; l'intenzione artistica è costantemente quella di ridurre in apologhi e in parabole la dottrina del sermone della montagna. Ma la parola del Cristo ha non so quale candore sfavillante e un aureo ritmo pacificatore; e quella del Tolstoi è acrimoniosa e iraconda. Non ha inteso, di ciò che disse il Cristo, le parole: «ma tu quando digiuni ungiti i tuoi capelli e lavati il viso»; sicché la sua religione ha un impeto aggressivo, e l'amore vi è predicato con parole d'odio e di collera. Proibisce ai giudici di giudicare, ma giudica egli stesso con veemenza. Un generale, un burocratico, un imperatore è, in queste ultime pagine, una caricatura mostruosa; un uomo puro e pio è una pallida astrazione, una larva ignuda. Dice di un birbante: «raccontava così bene perché restava indifferente alle persone con cui aveva da fare, e perciò poteva ricordarsi molto bene di tutto ciò che facevano e dicevano.» E dimentica che il raccontar bene è la santità degli artisti, e che se Dostoievski raccontò sempre «così bene», se an-

ch'egli, Tolstoi, raccontò «così bene» negli anni dei capolavori, ciò avvenne perché non erano indifferenti alle loro creature, ma le amavano con passione fraterna e paterna e ne esploravano il cuore con umana carità. Mentre ora, tutto preso dalla salute dell'anima *sua*, non guarda ai personaggi se non quanto gli basti per tornare a meditar cupamente sul suo proprio problema. S'è infiacchito l'impulso della curiosità disinteressata, e l'arte s'è infiacchita con esso.

Pure, il vecchio ceppo era ancor pieno di linfa creatrice. Leggete *Hagi Murad*, un episodio delle guerre caucasiche colorito con la ricchezza abbagliante delle narrazioni giovanili; leggete *Khodynka* e la novella del povero *Alessio*, due gocce di pianto, che, come dice la vecchia leggenda, divennero perle; e *il Diavolo*, un lungo racconto di formidabile vigore realistico, ove un onesto ed equilibrato proprietario viene spinto al suicidio dalla libidine incoercibile che in lui, ormai padre di famiglia e amoroso della moglie, torna a ribollire per una contadina con cui, da scapolo, aveva avuto le solite «relazioni senza importanza». Ma nessuno di questi può reggere a paragone col *padre Sergio*, il capolavoro nella raccolta degli scritti postumi di Tolstoi. Qui abbiamo un protagonista, quale sarebbe stato Nicola Ivanovic o Leone Tolstoi, se avesse osato abbandonare la casa prima che nel giorno dell'agonia. Stepan Kassatzki ha compiuto il gran passo fin dalla giovinezza, ha volto le spalle alle menzogne ed alle viltà della vita sociale, s'è fatto frate, col nome di padre Sergio: è divenuto eremita, taumaturgo, santo. Ma, guardando nel fondo di sé stesso, egli s'accorge di non amare e di non credere; e, preso da disperazione e da vergogna, lascia la grotta come un giorno lasciò la corte, e si mette a pellegrinare per il mondo. Ora eccolo nella povera casa di Pascenka, una donna ormai vecchia, ma

ch'egli conobbe bambina, quando tutti la deridevano perché era goffa e sciocca. Tale, in fondo, è rimasta: inabile, disgraziata, «banale». Il suo genero è nevrastenico ed ozioso, ella cura i bambini, e dà lezioni perché in casa si mangi, e non ha un istante di requie. Quanto a religione, troppo spesso non ha il tempo di andare in chiesa, e se ne vergogna confessandolo al santo, al padre Sergio; prega sì, ma macchinalmente, senza vera devozione, senza reale intimità.

Ora padre Sergio non era venuto presso questa misera donna per caso. Fuggito dalla grotta ov'egli guariva miracolosamente i malati, d'improvviso gli s'era presentata nel sogno l'immagine dell'umile e sciocca amica d'infanzia. Ed era andato verso di lei come guidato da una ispirazione divina. «Allora» così pensa padre Sergio, dopo essere uscito dalla casa di Pascenka «allora, ecco ciò che significa il mio sogno. Pascenka è precisamente ciò che io dovevo essere e non fui. Io, ho vissuto per gli uomini sotto pretesto di vivere per Dio; ella *vive per Dio, immaginandosi di vivere per gli uomini.*»

Sono parole che condannano in tutto Nicola Ivanovic e contraddicono in gran parte alle dottrine del vecchio Tolstoi. E sono le sue più grandi parole d'oltretomba.

IV.

"CROTCAIA" DI DOSTOIEVSKI.

« Crotcaia », di cui da poco, per opera di Eva Kühn-Amendola, abbiamo una versione autentica (Firenze, Libreria della Voce, 1913), significa « la buona, la mansueta, la benigna ». Ella non ha nome o cognome, sebbene abbia un viso ed una voce, indimenticabili: un visino biondo, tutto allagato dalla luce di due grandi occhi e una voce che prima era « abbastanza forte, sonora, benché non intonata, ma assai piacevole e sana », ma ora è come se avesse qualcosa d'incrinato, di spezzato, come se non potesse reggere, come se la canzoncina stessa fosse malata. Ha anche un certo suo tic nervoso: battere il tappeto con la punta del piede destro; eppure non ha nome o cognome, perché ella è quasi l'incarnazione della mansuetudine e della benignità. L'abbiamo conosciuta quand'era di sedici anni, e ne mostrava anche meno; appena in boccio; una immagine di puerizia senza macchia. Ed anche quando è divenuta donna, ella si mantiene fedele a questa sua purità adamantina; può rimanersene chiusa in una stanza, senza testimoni, con un uomo per cui ella sente più che una frivola simpatia, con un uomo cui ella stessa ha dato convegno, e tuttavia resistergli vittoriosamente. Né già per paura, per pudore appreso, per ossequio alla legge morale; ma addirittura senza sforzo e senza dramma di volontà. Può illudersi di volere il peccato; ma, non appena lo veda in volto, è costretta

a fuggirlo. Le consuete metafore dell'ago magnetico che cerca il settentrione, del fuoco che tende verso l'alto, dell'ermellino che non tollera la sozzura, tornano ancora una volta in mente a proposito della «crotcaia». Ella non vuole la mitezza e la mansuetudine; è mite e mansueta; non per convinzione, né per graduale vittoria su sé medesima, ma per elementare necessità d'istinto è nobile, soccorrevole e buona.

Com'è dunque avvenuto ch'ella sia morta in così miserevole modo, buttandosi dalla finestra, con un'immagine sacra stretta fra le mani? e che, uccidendo sé, ella abbia anche distrutto la speranza e la ragion di vivere del marito che impetuosamente l'amava? Questo è il problema del marito, nel lungo monologo ond'è costituita la novella. Davanti al cadavere della sua donna, egli non dà in ismanie e non s'effonde in lamenti; ma vuole capire, vuole finalmente compiere lo sforzo, che finora gli è stato alieno, d'intendere sé stesso e un'altra anima umana. Gli ripugna di credere nel caso e nell'ingiustizia; gli occorre di veder chiaro, che è il primo principio della vita morale e dell'arte. Ebbene, ecco i fatti: egli non aveva creduto necessario di spiegare alla moglie, così fresca ed ingenua ed ignorante, la sua propria vita. Una vita di sciagure e di caparbie speranze: ufficiale, non aveva voluto battersi per un motivo ridicolo; ebbe paura «non del duello, ma del fatto che sarebbe stato stupido». Insomma, diciamo noi, era una di quelle nature morbide e sensitive, incapaci d'azione e di resistenza, così frequenti nel mondo di Dostoievski: nato per lo studio o per la contemplazione ascetica, ma non certamente per la caserma. Una vita sbagliata e male impastata che si sgretola al primo cozzo. I commilitoni lo cacciano dal reggimento per vigliaccheria; ed egli precipita per la china della miseria e dell'onta senza nemmeno la forza di afferrarsi a uno

sterpo. «Qui sono tre anni di ricordi tetri e perfino l'asilo notturno». Quando poi per caso gli capitò un'eredità di tremila rubli, egli volle, sì, riafferrare la sua vita e condurla verso una meta, ma nei modi paradossali e contradditorii delle nature fiacche e imprecise. Aveva anch'egli l'ideale dell'umanità moderna, l'ideale della vita rustica, pura e benefica, un che di mezzo fra quello di Rousseau e quello di Tolstoi: «finire la vita in qualche posto nella Crimea, nel mezzogiorno, sul mare, sulle montagne, tra vigne, nei miei poderi.... e, prima di tutto, lontano da tutti voialtri, ma senza rancore contro di voi, con un ideale nell'anima, con una donna amata vicino al cuore, con una famiglia, se Iddio la darà, ed aiutando i contadini del paese.. Ma come realizzare quest'ideale con tremila rubli? bisogna che i tremila divengano almeno trentamila. E il protagonista di *Crotcaia* ha scelto, come spesso avviene ai timidi ed indecisi, la via più rapida e violenta: s'è messo a prestare su pegni. Per giungere, insomma, a una vita completamente pura, s'imbraga nel sudicio; per divenire benefico verso i contadini dei suoi futuri poderi, strozza frattanto gli operai della città. Fra lui e l'ideale che splende remoto in una luce rosea v'è il pantano della vita sociale, della necessità economica, dell'ingiustizia opprimente. Egli non l'evita con faticosi andirivieni, né costruisce ponti per traversarlo incolume, ma vi si butta a nuoto per fare più presto. E vi affoga. La situazione somiglia un poco a quella di Raskolnikof in *Delitto e Castigo*.

Questo è, per noi occidentali, un peccato mortale. Abbiamo appreso a considerare l'ideale non già come un fuoco eterno verso cui spiccare il volo per sperdervisi in canora beatitudine, ma come l'intimo calore della triste realtà, come il chiarore che traluce attraverso l'opacità della materia. Non possiamo credere a chi dice: — domani sarò buono,

domani sarò forte; datemi questo, datemi tanto affinché io sia puro e benefico — perché abbiamo santificato il dovere quotidiano, e siamo persuasi, con Carlyle, che non vi è condizione umana senza ideale annesso. E chi avvilisce e dilania l'anima sua per farsene una tutta splendente e nuova di conio, chi rinnega la vita e la società per toccare l'assoluto ci pare folle e malato come chi per affrancarsi dalla servitù corporea e per conseguire la libertà spirituale si uccide. Ma, secondo la visione di Dostoievski, ultraromantica o slava, non è questo il peggiore delitto del protagonista di *Crotcaia*. Egli non è vile, perché non ha paura della morte; e il suo mestiere di strozzino è ispirato da intenzioni buone. Ora, le intenzioni e non le opere sono quelle che contano per Dostoievski; perciò egli abbonda di simpatia e di benevolenza per questa sua creatura, che è senza dubbio migliore di quelli che l'hanno condannata e la disprezzano. Ma il suo peccato è nell'orgoglio, nell'amore senza umiltà, nel pretendere che la donna da lui scelta ed amata scopra per conto suo il tesoro ch'egli serba nascosto in cuore. «Ah, perché» dice in un'altra novella, *Le Notti Bianche*, la piccola Vastenka «perché l'uomo migliore è sempre occupato a nascondere qualche cosa agli altri uomini?».

Egli ha il torto di non essersi svelato; la buona, la mite, la «mansueta» ha il torto di non averlo scoperto. È una bontà senza sforzo, una purità senza slancio; quella pericolosa e perniciosa innocenza che consiste nell'essere immune dal male, e non già nel saper esplorare e creare il bene. Poiché il marito pare a tutti un vigliacco e un usuraio, tale pare anche a lei; la sua innocenza, essendo priva di originalità e di amore, le comanda di averne ribrezzo. Come sempre in Dostoievski, questi sentimenti sono avvolti e svolti intorno a sé stessi fino a che il lettore ne abbia il capogiro. Vi sono scrittori

che lo valgono e lo superano nell'arte di armonizzare, di comporre, di tessere; ma forse nessuno può stargli a paro nella delirante intensità con cui fruga uno stato d'animo, tentando sempre la stessa corda e insistendo sulla stessa nota ed acuendola progressivamente fino allo strazio. Laddove ogni altro psicologo si fermerebbe, sicuro di aver toccato il fondo, Dostoievski sente che qualcosa di vivo s'agita ancora oltre il diaframma che l'arresta, e fa impeto contro l'ostacolo, e lo squarcia, e scruta più a fondo per ritentare altre volte la prova in regioni abissali dell'anima umana, ove nessuno prima di lui era calato. Da ciò quegli ingorghi, quell'ansioso brancolare, quelle crisi di balbuzie: — mio Dio! mio Dio! come cominciare? — ma no, non è questo che volevo dire — ecco, se volete sapere.... — che parvero espedienti di maniera ai critici forti e parvero il segreto stilistico di Dostoievski ai pigri imitatori, mentre sono il gemito di una forza appassionata e dolorante che scava nelle profondità. Alla fine, si può dire ch'egli abbia effettivamente scoperta, da ogni velo, la verità di un'anima, e ch'essa giaccia pallida e ignuda avanti ai nostri occhi. E questa è l'impressione più tipica in ogni lettore di Dostoievski: ch'egli abbia detto tutto quel che v'era da dire intorno al suo argomento; che l'abbia vuotato ed afflosciato ed esaurito senza lasciare collaborazione al lettore; che ne abbia succhiato il sangue e la polpa; che nessuno potrebbe dire di più.

Ma anche un altro procedimento caratteristico di Dostoievski è da notare, che si manifesta con chiarezza definitiva in *Crotcaia*. Che cosa mai può essere più drammatico e romanzesco di ciò che avvenne al protagonista con gli ufficiali e dei tre anni di «ricordi tetri» che seguirono? Queste catastrofi hanno già determinato il carattere e il destino del triste eroe. Egli è già chiuso e definito così che potrebbe esser morto; se vivrà, possiamo

esserne certi *a priori*, non uscirà dal cerchio della sua rovina, e le sue avventure non saranno che echi di quel crollo, rimbombo sordo di macerie cui da un edificio già caduto scuotono vanamente le intemperie e la forza di gravità. Al proposito folle di divenire evangelico per mezzo dello strozzinaggio egli solo, in un vaneggiamento che è quasi d'oltretomba, può credere. Un altro romanziere, un Balzac, avrebbe scelto a tema del racconto la vita di quest'uomo: la sua educazione, la carriera militare, la catastrofe, l'abbrutimento dei tre anni, ov'egli conobbe perfino la vergogna dell'asilo notturno. In Dostoievski tutto ciò non è che antefatto, presupposto, allusione. È che, per solito, un romanziere prende un carattere, quando è ancora carico d'incognite, e lo mostra nel suo svolgimento, via via che si concreta nei contatti e nei contrasti con la società. Ma spesso la frenetica originalità di Dostoievski consiste nello scegliere il procedimento inverso, nel prendere un carattere già esplicito fino alle ultime conseguenze, incapace di mutamento, nell'isolarlo da ogni contatto e nel darlo in balìa a un'unica incontrollabile passione. Mette il personaggio a cavallo di un cavallo balzano da quattro, senza staffe e senza briglie. Ora, un uomo abbandonato nella solitudine a un unico sentimento, che non voglia né misurarsi né comporsi con la realtà, è simile a un bambino che non distingue tra il sonno e la veglia, tra il giusto e l'iniquo, tra il volere e il potere, e che, se ne avesse la forza, ucciderebbe per un'arancia. Con questo in più: che ha la forza per uccidere. Così i personaggi di Dostoievski vacillano su un asse sospeso fra due abissi, l'allucinazione e il delitto. Se leggiamo in un'altra novella, *Il giuocatore*, che Alessio Ivanovic, un professoruccio sentimentale, ama e odia una donna fino ad esclamare: «Oh! se avessi potuto affondare lentamente nel suo petto il mio coltello appuntato!» siamo quasi tentati di pas-

sar oltre. Il pensiero del delitto, il delitto stesso sono cose normali in questo mondo ove il lirismo della passione vuol correre la sua carriera sfrenata e non s'accorge dell'ostacolo se non per sfracellarlo senza fermarsi.

Pensate dunque alla casa della «crotcaia», della «buona», della «mansueta». Essa vive con suo marito, sotto lo stesso tetto, ha dormito nello stesso letto. Eppure è come se spazii interplanetari li separassero. S'incontrarono un attimo, per sposarsi; poi s'allontanarono, ciascuno ammantato di silenzio, per vie opposte; ella in preda alla sua inumana purezza, egli in preda al suo assurdo orgoglio. Sentiamo che, poiché vivono fisicamente insieme e poiché la logica del sentimento vieta loro di scuotere il giogo materiale, finiranno per incontrarsi e per cozzare. Sappiamo anche che queste due passioni, partite dall'amore e straniatesi, non potranno giungere che alla morte, che queste due energie, cariche ciascuna di sé stessa e ignare l'una dell'altra, non potranno toccarsi che in un urto micidiale, così come due energie elettriche avverse, venute finalmente in contatto, generano il lampo. Ma nel modo di preparare questo funebre contatto è la prodigiosa grandezza di Dostoievski: badate, grandezza non solo di poeta, ma anche di artista, non solo di intuizione, ma anche di conscia e perfetta composizione.

Schiavi delle loro passioni, giungono l'uno e l'altra, quasi in una pazza gara, a soddisfarle nelle più mostruose possibilità. Il ribrezzo spinge la «mansueta» al desiderio del peccato, al convegno con un ufficiale. Egli lo sa, la spia, ascolta il colloquio da una stanza contigua, assiste, invisibile, al trionfo della sua purità. E glielo dice, perché ella, vinta dalla sua generosità, lo ami. Ma nell'animo di lei la figura del marito, che inerte ha ascoltato il colloquio tra la moglie e un seduttore, si delinea definitivamente come quella di un triste vigliacco; e

la «mansueta», esasperatosi il ribrezzo fino all'odio, giunge al pensiero, quasi all'atto del delitto. Egli è assopito, la rivoltella è carica su un mobile; ella lo ucciderà nel sonno. Un istante la vittima apre gli occhi, e vede; poi li richiude. Obbedisce al principio della non resistenza al male; se essa farà partire il colpo, bene: che cosa aveva ormai di desiderabile la vita? Ma se all'ultimo istante si pentisse, non comprenderebbe finalmente che egli non è un vile, quantunque non si sia battuto, che non teme la morte, che è degno dell'amore? Il gelido acciaio della canna sfiora la sua tempia, ma il colpo non parte.

Così egli è sicuro d'aver vinto l'atroce scommessa, in cui per l'amore aveva giocato la vita. Ora egli le fa abilmente comprendere di aver visto, di aver capito, di avere affrontato la morte. Ed ella ne ha prima una tremenda malattia; poi, debole ed esausta, vive nella stessa casa, ma taciturna e sola. Non importa; non perciò egli si scoraggia. Pensa che ella ha bisogno di un po' di tempo, che deve rimettersi in forze, che verrà incontro a lui, immancabilmente, perché ormai lo conosce. Non intende che in simili scommesse, oltre la morte e l'amore, v'è una terza possibilità imprevista dal giocatore, la quale è tutta a vantaggio del triste destino: quasi come nella *roulette* lo zero vince ai danni del pari e del dispari. Non capisce che la sua vittoria è una macabra illusione, perché la «mansueta» ha ormai troppo odiato e disprezzato per potere amare, e nell'uomo che dovrebbe baciare vedrà sempre il nemico che voleva uccidere: troppo generoso, troppo superiore ormai perché al suo cospetto possa sentire altro che umiliazione e vergogna.

Se ne accorge, dopo molto tempo, d'improvviso. Un pomeriggio, egli ode sua moglie cantare, con quella voce che aveva qualche cosa d'incrinato, di

spezzato, ch'egli non le conosceva ancora. È una rivelazione fulminea. Dunque, ella poteva *dimenticare?* Poteva vivere quasi tranquilla con sé stessa e non pensare a lui? Finora avevamo udito come due motivi dissoni, frammentarî, perpetuamente inseguentisi senza raggiungersi mai, quasi i suoni di due sorde peste fuggiasche da due punti opposti dell'orizzonte. Ora ecco che i due motivi si fondono nella ignota canzone della «crotcaia»; le due anime aliene si sono toccate in un contatto che sarà fatalmente micidiale. Non si può ripensare a quell'umile funebre canto senza che un brivido ci passi per l'ossa. Con l'energia della disperazione egli sente ora, troppo tardi, la necessità di parlare, di narrare, di piangere, d'implorare amore; ed ella, ch'era «benigna», non resiste e gli promette amore; ma poco di poi, sentendo di aver promesso ciò che non poteva dare, si stringe al petto una immagine sacra, e si precipita dalla finestra.

«Gli uomini sulla terra sono soli.... C'è sul campo un uomo vivente?... Grido anch'io, e nessuno risponde». Così conclude il superstite; e sono parole conclusive non solo per questo piccolo straziante capolavoro, ma per tutta l'arte di Dostoievski. In lui la convinzione morale e la forza poetica erano tutt'uno: poiché quella voleva l'amore e l'umiltà fra gli uomini, e questa consisteva nel sentire il dolore degli infelici, le pene dei solitari per orgoglio con tanta intensità che l'autore e il personaggio s'identificarono. Resse sulle sue spalle tutto il male del mondo, e parlò come Giobbe nella rassegnata «amaritudine dell'anima sua», e scrisse non per la gloria ma per una fede. Per questa suprema armonia tra la fantasia e il sentimento le nazioni occidentali, stanche di tanti fatui contrappunti di parole, tornano da qualche anno ad esaltarlo.

FINE.

INDICE DEI NOMI.

Abba G. C., 56-62.
Agostino (Sant'), 26, 161, 252.
Agresti Antonio, 179.
Aicard Jean, 222.
Aleardi, 211.
Alfieri, 228.
Aliotta Antonio, **113, 114, 117.**
Ambrosini Luigi, 65.
Arangio-Ruiz Vladimiro, **90.**
Arcari Paolo, **7, 15.**
Aretino Pietro, **6.**
Ariosto, 9, **10,** 69, **338.**
Aristofane, **206.**
Aristotele, **36.**

Balbo Cesare, **57.**
Balzac, 71, **151, 183,** 332, **367.**
Bandello, 332.
Barbiera Raffaello, **47.**
Baudelaire, 132, 136, 171.
Beaumarchais, 201, 207, 208.
Beccari Gilberto, 327.
Beethoven, 220, 291, 299.
Belli Gioacchino, 50.
Bergson, 110-118.
Bernini, 269.
Berrichon Paterne, 138.
Bettinelli Saverio, VI.
Bismarck, 19, 104, 105, 272, 273, 274, 275, 278, 311.
Bizet, 258, 259.
Blondel, 117.
Boccaccio, 6, 9.
Böcklin, 281, 285.
Boeckh, 276.
Boito Arrigo, 217.
Borgognoni Adolfo, **39.**
Bossuet, **6, 161, 293.**
Botta Gustavo, 145.
Battistelli, 247.
Bourget, 157, 301.
Bradley, **117.**
Braga Teofilo, 346.
Brandes Georg, 272, **278.**
Brunetière, 128.
Bruno, 7.
Byron, 61, 139, **177.**

Calderon, 329.
Campanella, 7, 8.
Carducci, 3, 39, 51, 54, **56, 69,** 70, 78, 84, 132, 138, 211, **212,** 214, 295, 306, 350.
Carlyle, 12, 156, 365.
Castagnola P. E., 48.
Casti, 37.
Catullo, 161.
Cavour, 60, 68, 70, 104, **296.**
Cecco d'Ascoli, 262.
Celli Luigi, 48, 53, 54.
Cervantes, V, 188, 327-343.
Cesareo G. A., 41, 121.
Cesari Antonio, VI, VII
Chamberlain H. S., 246, **251,** 255, 256.
Chamberlain J., 104.
Chambers, 72.
Chateaubriand, 69, 123, 137, 300.
Chatterton, 136.
Chrestien de Troyes, 230.
Cicerone, 48.
Claudel Paul, VI, VII, 138, 139, 144, 145-155, 157, 161.
Claudiano, 308, 312.
Coleridge, 137, 171.
Compagni Dino, 57.

Conan Doyle, 171, 320, 322.
Corneille, 150, 207.
Cossa Pietro, 47, 48.
Crispi, 105.
Croce, 7, 13, 114.

D'Annunzio, 10, 47, 61, 78, 81, 82, 127, 138, 143, 145, 158, 181, 259, 283, 285.
Dante, VII, 5, 6, 9, 27, 29, 38, 39, 43, 44, 46, 61, 91, 134, 139, 186, 191, 194, 219, 231, 232, 237, 243.
Da Ponte Lorenzo, 37.
Daudet A., 123.
De Amicis, 56.
De Foe, 188.
De Goncourt E., 161.
De Meis Camillo, 14, 16.
De Musset, 139, 300.
De Ruggiero G., 111, 114, 116, 117.
De Sanctis, V, 3-19, 29, 30, 31, 32, 46, 51.
Desmoulins C., 23.
Di Giacomo S., 125.
Dönniges Elena, 270, 271, 277.
Dostoievski, V, 183, 313, 314, 322, 359, 362-370.
Dumas, padre, 31.
Duse E., 222.

Eça de Queiroz, 344-352.
Enriques Federico, 111, 114.
Erodoto, 214.
Eschilo, VII, 147, 153, 154, 296.

Farinelli A., 220, 222, 223, 228.
Fénelon, 244.
Ferlito Girolamo, 22.
Ferrari Giuseppe, 65.
Fichte, 291, 292.
Flaubert, 132, 134, 180, 181, 258, 268, 335, 345.
Fogazzaro, 78.
Folengo, 8.
Fortunio, 21.
Foscolo, 9, 54, 61, 78, 211.
France Anatole, 191, 345.
Franco Veronica, 28.
Friedmann Sigismondo, 220.
Frugoni, 8.

Galileo, 7.
Gambetta, 104, 106.
Garibaldi, 56-62, 68, 272, 273, 274, 275, 278, 296.
Gautier T., 180, 181, 277, 333, 334.
Gentile G., 114.
Giannini Alfredo, 330.
Giannone, 65.
Gibbon, 307.
Gioberti, 57.
Gladstone, 104.
Gnoli Domenico, 47-55.
Gnoli Teresa, 48-53.
Gobineau, 221.
Goffredo di Strasburgo, 232.
Goldoni, 7.
Goethe, 5, 8, 9, 26, 27, 45, 94, 186, 192, 193, 211, 222, 249, 271, 274, 285, 291, 294, 296, 305, 309, 310, 313, 336.
Goya, 333, 342.
Gozzi Carlo, 154.
Graf, 72-79.
Grillparzer, 288, 322, 323.
Grozio, 10.
Guerrazzi, 69, 211, 346.
Guicciardini, 19, 57.
Gyp, 183.

Haeckel, 287.
Hamon Agostino e Enrichetta, 201, 205.
Hauptmann, V, 222, 223, 227, 279-305, 314, 315, 321.
Hebbel, 220-229, 288, 314.
Hegel, 67, 91, 114, 213, 251, 291, 296, 309.
Heine, 192, 193, 211-219, 272, 313.
Holz Arno, 313-323.
Hugo, 69, 83, 94, 105, 123, 134, 147, 193, 219, 242, 269, 308, 313, 333.

Ibsen, 196, 201, 205, 207, 208, 221, 228, 283, 287, 291, 313, 314, 316.
Ignazio di Loyola, 138, 329, 335.
Invernizio C., 82.

Jacopone da Todi, 91.
Jahier Pietro, 145.
Janni Ugo, 72.

Kant, 110, 213, 309, 310.
Kipling, 177, 183, 184-191, 331.
Kleist Enrico, 265, 288, 291, 314.
Klopstock, 250.
Kufferath M., 240, 255, 258.
Kühn-Amendola Eva, 362.

Lamartine, 103, 120, 123.
Lanson, 128.
Lanza Giovanni, 107.
Lara, contessa, 22.
Lassalle, 270-278.
Leconte de l'Isle, 137.
Lenbach, 274.
Leonardo, 8.
Leopardi, 7, 22, 44, 49, 52, 53, 54, 55, 73, 74, 78, 91, 93, 94, 121, 158, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 249, 313, 343.
Luciano, 333.
Ludwig, 314.
Lutero, 5, 6, 9, 11, 252.

Macaulay, 12.
Maccari G. B., 48, 53, 54.
Machiavelli, 3, 4, 7, 9, 11, 57, 334.
Maeterlinck, 146, 147, 157, 171, 283, 287.
Magni Basilio, 50.
Mallarmé, 128-135, 141, 142, 143, 171.
Manzoni, V, VII, 7, 9, 38-46, 56, 69, 78, 236, 237, 271, 291, 293, 296, 306, 307, 308.
Marino, 29.
Marlowe, 177.
Marvasi Diomede, 12-19.
Marvasi Elisabetta, 13.
Marx, 104, 179, 272, 276.
Maupassant, 28, 346.
Mazzini, 66, 68, 105.
Meli Giovanni, 121, 124.
Mercereau A., 156-164.
Meredith, 177, 271.
Metastasio, 6, 29-37.
Metzinger Jean, 160.
Michelangelo, VII, 8, 22, 23, 37, 43, 157, 181, 243.
Michelstädter Carlo, 88-95.
Mirabeau, 113, 278.
Mirbeau, 202, 205.
Mistral, 119-127, 190.
Moleschott, 18.
Molière, 201, 206, 207, 333.
Momigliano Attilio, 40, 41, 44.
Monti, 9, 38.
Mörike, 314.
Mozart, 37.
Murillo, 342.

Napoleone III, 99-109.
Niccolini G. B., 69.
Nicolini Fausto, 29.
Nietzsche, V, 91, 92, 93, 110, 111, 140, 157, 242, 258, 260-269, 310.
Nigra Costantino, 18.
Novalis, 130.
Novelli Ermete, 222.
Novelli Ettore, 50.

Olivero Federico, 173.
Ollivier E., 99-109.
Omero, 38, 174, 189, 190.
Oncken Ermanno, 270, 271, 273, 275.
Orazio, 48.
Oriani, 63-71.

Palanga N., 253.
Palazzeschi A., 80-87.
Paolo (San), 118.
Papini G., 115.
Parini, 9, 50.
Paris Gaston, 120.

Parzanese, 81.
Pascal, 6, 92, 116, 157, 161.
Pascarella, 61.
Pascoli, 47, 61, 75, 248.
Pasini F., 220, 222, 227.
Pater Walter, 183.
Péguy, 154, 157.
Pellizzari Achille, 40, 41, 43.
Pergolese, 37.
Petrarca, 6, 9, 15, 17, 19, 26, 27, 52, 53, 125, 246, 247, 248.
Pindaro, 134.
Platen, 215, 218, 306, 307, 311.
Plutarco, 283.
Poe, 167-174, 182, 193, 195, 302, 323.
Pozza G., 233.
Prati, 211.
Prezzolini G., 130.
Puoti Basilio, VII.

Racine, 228.
Ragazzoni E., 173.
Rattazzi U., 18.
Rebell Ugo, 177.
Reina Francesco, 32.
Renan, 181, 250, 349.
Ress Roberto, 314, 316.
Rezzi, abate, 48.
Rhodes Cecil, 138.
Rimbaud, 136-144.
Rolland R., 157.
Rostand, 146.
Rousseau, 10, 111, 112, 113, 121, 123, 127, 207, 234, 248, 364.
Rudel Giaufredo, 123.
Ryner Han, 160.

Sabatier, 59.
Sainte-Beuve, 12.
Saint-Pierre, Bernardin (de), 137.
Sallustio, 69, 70.
Salza A., 20-28.
Sand, 22.
Sarpi Paolo, 3.
Savine A., 182.
Savj-Lopez P., 257, 335-343.
Schelling, 213.
Schiller, 32, 61, 172, 211, 222, 249, 254, 270, 271, 316, 333, 334.
Schirokauer A., 270, 275, 278.
Schlaf Johannes, 315.
Schlegel Federico, 301.
Schopenhauer, 64, 91, 111, 236, 237, 238, 253, 254, 256, 303.
Sella Q., 107.
Shakespeare, 5, 6, 22, 46, 127, 158, 162, 174, 181, 215, 228, 229, 242, 243, 270, 274, 277, 339, 340.
Shaw B., 178, 196, 198, 201-208.
Shelley, 177.
Siciliani Luigi, 184, 344.
Sofocle, 320, 321, 322.
Sorel, 104.
Spaventa B., 14.
Stampa Gaspara, 20-28.
Stazio, 231.
Stendhal, 183, 213, 221.
Sterne, 86.
Strindberg, 283, 287.
Stufa Giulio, 23.
Sudermann, 222, 223, 227, 288, 306-312.
Sue E., 31.
Swift, 85, 199.
Swinburne, 177.
Symonds, 183.

Tacito, 69, 103.
Taine, 64, 65, 71.
Tasso, 9, 121, 249.
Tennyson, 180.
Teresa (Santa), 327, 329.
Tevini G., 220.
Thibaudet A., 128, 129, 133, 141.
Thiers, 104.
Tilgher A., 114.
Toffanin G., 40, 41, 43.
Tolstoi, 46, 183, 190, 205, 207, 208, 236, 237, 250, 282, 287, 293, 353-361, 364.
Tomaso d'Aquino, 234.
Torlonia G., 48, 50.

Trettenero V., 212.
Trompeo P. P., 40, 41, 43.
Tucidide, 11.
Turghenief, 339.

Unamuno (Miguel de), 327-335.

Varchi B., 22.
Vaucaire M., 240.
Verdi, 242.
Verga, 78, 331, 345.
Verhaeren, 146, 158, 160.
Verlaine, 87, 137, 163.
Verne, 171.
Vico, 3, 7, 64.
Villiers de l'Isle-Adam, 171.
Virgilio, 38, 61, 186, 231.
Volframo d'Eschenbach, 230, 232, 234, 246, 258.
Voltaire, 33, 292.

Wagner, V, VI, VII, 154, 221, 230-269, 273, 276, 288, 305, 332.
Wedekind, 283.
Wells, 192-200.
Werner Z., 322.
Whitman Walt, 158.
Wilde, 171, 174-183, 201.
Windelband, 117.
Wolf Hugo, 314.

Zabeo P., 21.
Zola, 39, 183, 200, 283, 316.
Zweig S., 160.

INDICE.

AVVERTENZA . . . . . Pag. v

I.

I. De Sanctis 3

1. LA STORIA DELLA LETTERATURA ITALIANA ivi

Svalutazione desanctisiana della poesia italiana. – Suo modo di narrare la catastrofe e di annunciare la resurrezione dell'arte e della vita nostre. – Errori e lacune del suo sistema storico. – In che senso la sua *Storia* è un libro definitivo.

2. LETTERE DALL'ESILIO 12

Le lettere da Zurigo. – De Sanctis e Diomede Marvasi. – Carattere eroico della loro amicizia. – Sorgenti morali dell'intelligenza critica di De Sanctis.

II. Il processo di Gaspara Stampa 20

Gaspara Stampa cortigiana. – Procedura della critica moderna nella valutazione morale dei poeti. – Nobiltà della passione di Gaspara Stampa. – Importanza estetica della sua opera.

III. La comicità del Metastasio 29

Una poesia analitica e deduttiva. – Metastasio produttore di letteratura amena. – Suo grossolano ottimismo. – Comicità dell'*Attilio Regolo*. – Una singolare interpretazione della dottrina aristotelica della catarsi. – Il Metastasio "librettista".

IV. L'Innominato 38

Valutazioni volgari dei *Promessi Sposi*. – La conversione dell'Innominato è miracolosa? – Il Manzoni realista e il Manzoni sublime. – Conquiste della nuova critica manzoniana. – L'Innominato e Faust. – L'episodio dell'Innominato apice dei *Promessi Sposi*. – Discesa verso il realismo.

V. I poeti della scuola romana . . . . . Pag. 47

Domenico Gnoli e i poeti classicheggianti romani. – Convenzionalismo e sincerità. – Che cos'è la moralità del l'artista. – Luigi Celli e Giacomo Leopardi. – Maccari e Foscolo. – Accademismo e ricerca di originalità come sintomi di una stessa fiacchezza.

VI. Abba e Garibaldi 56

Singolare biografia di G. C. Abba. – Sue qualità di cronista primitivo. – I "Fatti di Garibaldi". – Sua immunità da atteggiamenti critici di fronte al suo eroe. – Sua cultura onniamente poetica. – Origini letterarie del genio di Garibaldi. – La figura di Garibaldi nella recente poesia italiana.

VII. Il ritorno di Oriani 63

L'immagine del *bivacco*. – Compilazione e originalità nella *Lotta politica in Italia*. – Mediocrità dell'idea centrale di quest'opera. – Volontà di storico e temperamento di politico. – Insufficienze e miracoli nel Risorgimento italiano. – Educazione retorico-classica e stile eloquente dell'Oriani. – Affinità fra l'Oriani e il Carducci. – Dov'è la sua vera grandezza.

VIII. Arturo Graf 72

Che cos'era la morte per A. Graf. – Parallelo per contrasto fra Leopardi e Graf. – Poeta del tedio universale. – "Tragedia senza dramma". – Qualità eccezionali del Graf e causa della loro rovina. – Un ingegno senza energia assertiva.

IX. Un umorista 80

L'Incendiario di Aldo Palazzeschi. – Un elegiaco che diviene un ironista. – Fermenti acuti della degenerazione dannunziana. – Lo stile delle prime poesie del Palazzeschi. – La *Fontana malata*. – Sviluppo della coscienza critica e parodistica nel Palazzeschi. – Suoi sdoppiamenti. – Ultime soluzioni dell'estetica decadente.

X. La vita nella morte 88

Dialettica del terrore della morte e dell'amore per la vita eroica. – Carlo Michelstädter. – Sua cultura e suo stile di prosa e di poesia. – Pascal e Michelstädter. – La vita retorica e la vita persuasa. – La libera morte e la libera vita. – Deduzione del suicidio di Michelstädter.

II.

I. **Emilio Ollivier** . . . . . Pag. 99
Un avvocato. – Genesi dell'*Empire libéral* in una biografia quasi grottesca. – Stile dell'Ollivier. – Suo superficiale ottimismo. – Una comparsa conclusionale di fronte alla storia. – Crispi, Gambetta e Ollivier. – Fede costante dell'Ollivier nell'astrattismo pacifista e democratico.

II. **Cercatori di Dio** 110
Animo essenziale della filosofia di E. Bergson. – Bergson e Rousseau. – " La reazione idealistica contro la scienza „ di Antonio Aliotta. – La conoscenza mistica del Bergson. – Impazienza dello spirito italiano di fronte a questa filosofia. – Dialettica debole e ispirazione centrale potente. – I Romani di San Paolo e gli uomini moderni. – Il loro Dio ignoto.

III. **Il commiato di Mistral** 119
Le *Olivades* di Mistral. – L'uomo felice realizzato dalla storia letteraria. – Mistral e Meli. – L'Arcadia provenzale e l'Impero del Sole. – La poesia di Mistral nei suoi rapporti con l'antica poesia provenzale e col romanticismo francese. – Valore dello strumento linguistico. – Il cattolicesimo pagano e i due paradisi. – La "*survivenço*„ di Mistral.

IV. **Mallarmé svelato** 128
Mallarmé e Thibaudet. – Intelligibilità della poesia di Mallarmé. – Mallarmé e il romanticismo tedesco. – La *Prose pour des Esseintes*. – L'arte poetica dell'inefabile. – L'eroismo di Mallarmé e la sua incapacità espressiva.

V. **Arturo Rimbaud** 136
Riassunto biografico. – Istinto titanico e favoloso del Rimbaud. – Analogie con lo svolgimento che va dall'*Idillio Maremmano* a Corrado Brando. – Idee critiche di Rimbaud sulla sua propria poesia. – Analisi e interpretazione di alcune varianti. – Malattia del genio di Rimbaud. – Analogie e differenze fra Mallarmé e Rimbaud. – L'*Aube* di Rimbaud e *Stabat nuda aestas* di d'Annunzio. – La poesia come attività e come passività.

VI. **Paul Claudel** . . . . . Pag. 145

Drammaturgia di Paul Claudel. - Sua perpetua eloquenza. - L'*Otage*. - Morale di questo dramma. - La tragedia e la fiaba. - Ancora dei rapporti fra storia e poesia. - Le due redazioni dell'*Annonce faite à Marie*. - Intimi dissidi di quest'artista.

VII. **Il culto delle iniziali maiuscole** 156

Alexandre Mercereau e le *Paroles devant la vie*. - L'aforistica francese odierna. - L'adorazione retorica della Vita. - Dov'è la genuinità di quest'arte. - La cupidigia del piacere e il terrore della morte. - Decadenza ed eroismo verbale.

III.

I. **Le poesie di Edgardo Poe** 167

Affinità di contenuto e contrasto di forma fra Poe e Leopardi. - Silvia ed Eulalia. - Originalità di Poe. - La sua tecnica uditiva. - La versione di Federico Olivero.

II. **Oscar Wilde critico e giornalista** 175

A proposito di Doriano Gray. - La questione dei rapporti fra arte e morale. - L'*Homo aestheticus*. - Wilde e il pubblico inglese. - Sommario dell'estetica di Wilde. - Suoi rapporti con Flaubert. - Influenza di questa estetica su *Salomè* e *Doriano Gray*. - Wilde critico.

III. **«Kim» di Kipling** 184

Felicità del *Kim*. - Composizione classica di questo libro. - Oriente e Occidente. - Kipling come Omeride. - Squilibri nei rapporti fra Kim e il Lama Teshoo. - Luci e ombre di quest'epopea orientale-occidentale.

IV. **L'amorosa suffragetta** 192

La *Lorelei* di Heine, il *Pescatore* di Goethe, il *Maelstroem* di Poe e la *Signora del Mare* di Wells. - Metodo dell'immaginazione di questo scrittore. - La sua pretesa "seconda maniera". - *Anna Veronica* e la *signora Warren* di Bernardo Shaw. - La polemica femminista. - Mediocre ottimismo di Wells.

V. **Le «Commedie Sgradevoli» di B. Shaw.** Pag. 201
Bernardo Shaw e Molière. - *La professione della signora Warren.* - *Le Case del vedovo.* - Comunità del contenuto etico di B. Shaw e singolarità del suo spirito comico. - *L'uomo amato dalle donne.* - Prosaicità di B. Shaw. - Carattere intellettuale del riso. - Vitalità di quest'arte.

IV.

I. **Heine viaggiatore** 211
Cause molteplici della fortuna di Heine in Italia. - "Grecità" della sua arte. - Sue finezze cerebrali. - Suo modo di viaggiare e di descrivere: i *Reisebilder*. - Suo ultraromanticismo. - I due motivi conduttori della sua arte. - Dove egli raggiunge il capolavoro.

II. **Hebbel in Italia** 220
La *Maria Maddalena*. - Carattere nobile e popolare di questo dramma. - Il motivo della sedotta. - La ribellione di Carlo. - Auto-coscienza contraddittoria di mastro Antonio. - Hebbel paragonato al moderno teatro tedesco. - Prevalenza polemica nella sua drammaturgia.

III. **«Parsifal»** 230
1. L'idea ivi
Il *Parsifal* wagneriano come epilogo della Tetralogia. - Riferimenti al poema di Volframo. - Parsifal come trasfigurazione di Sifrido. - Il "puro folle". - Identificazione di Sifrido con Cristo. - Il poligono allegorico di Kundry. - Fraintendimento di Schopenhauer. - Incongruenza del personaggio. - Significato delle oasi liriche di questo dramma.
2. L'Incantesimo del Venerdì Santo 240
Rapporti fra parola e musica nell'opera di Wagner. - Loro vicendevoli integrazioni. - Scale dei valori musicali e dei valori poetici in Wagner. - Testo poetico dell'Incantesimo. - Riferimenti a Volframo. - Il petrarchismo di Wagner. - La sacra Arcadia del *Parsifal*. - Il motivo delle campane di Pasqua. - Travisamento ottimistico e idillico del cristianesimo. - *Explicit tragoedia*. - Parallelo col Tristano. - Relazioni con Schopenhauer. - Il *Parsifal* come "mistero". - Carattere logico e moralistico di questo dramma. - La sua moralità spiegata con riferimenti al *Tannhäuser*, al *Lohengrin*, ecc. - Tentativo d'una sua valutazione estetica e religiosa.

3. Nietzsche contro Wagner . . . . . Pag. 261
Gli opuscoli antiwagneriani di Nietzsche in quanto esaltano l'arte wagneriana. - Wagner come musicista dell'infinitamente piccolo. - Lotta di Nietzsche contro il suo proprio wagnerismo. - Suo sistema critico. - Decadentismo di Wagner. - Che cos'è in generale la decadenza. - Profezia nietzschiana dell'uomo futuro. - Sostanziale equità dell'atteggiamento di Nietzsche verso Wagner.

IV. La leggenda di Lassalle 270
I miti moderni. - Lassalle come eroe dell'attivismo. - Riassunto biografico. - Carattere di Elena Dönniges. - Un romanzo di Alfred Schirokauer. - La catastrofe di Lassalle.

V. Gherardo Hauptmann 279
1. A proposito di Gabriele Schilling ivi
Caratteri della personalità di Hauptmann. - Il paesaggio nella *Fuga di Gabriele Schilling*. - Artisti dai quali Hauptmann dipende per la concezione del protagonista. - Arbitrarietà dei personaggi in paragone al paesaggio. - Dov'è il vero Hauptmann. - Staticità dello spettacolo.
2. Napoleone di legno 289
Il *Festspiel* di Hauptmann, commemorativo del 1813. - Napoleone come burattino. - Difficoltà di giustificare l'elemento grottesco in questo dramma storico. - Riferimenti alle idee sulla storia di Bossuet, di Manzoni e di Tolstoi. - Caricatura hauptmanniana del Padre Eterno. - Parzialità del poeta. - *Il Risveglio di Epimenide* di Goethe.
3. L' " Atlantide " 298
L' " Atlantide " di Hauptmann: musicalità di questo romanzo. - Il suo protagonista, Federico di Kaamacher, come " figlio di vincitori ". - Materia e intenzioni del libro. - Suo significato che si mantiene malgrado la volgarità della chiusa ottimistica.

VI. Sudermann e Alarico 306
La romanofobia di Platen e una correzione di Carducci. - Sudermann nel dramma di grande stile. - Gl'*Inni di Claudiano*. - Spropositi pangermanisti. - L'antinomia fra Germani e Romani drammatizzata. - Rappresentazione di un poeta di decadenza, Claudiano, con riflessi autobiografici.

VII. **Spiritismo tragico** . . . . . Pag. 313
Apologie di Arno Holz. – Relazioni e contrasti fra Holz e Hauptmann. – *Ignorabimus*. – Innovazioni stilistiche. – Il naturalismo consequenziario. – Materia della tragedia. – Tredici e diciassette. – La "tragedia del destino". – Arno Holz e Zaccaria Werner.

V.

I. **Accanto a Don Chisciotte** 327
1. ivi
Il commento al *Don Chisciotte* di Miguel de Unamuno. – La santificazione dell'eroe cervantino. – Interpretazioni romantiche. – Cervantes novelliere. – Un paragone tra Cervantes e Matteo Bandello. – La bile cervantina. – Sincerità del moralismo reazionario nelle *Novelas*. – Madame Bovary e Don Chisciotte.
2. 335
L'ideale teatrale e fantastico nel *Pedro de Urdemalas*. – La Fantasia protagonista dell'opera cervantina e del *Don Chisciotte* in ispecie. – Che cos'è per Cervantes l'artista. – Amleto e Don Chisciotte. – Cavalleria, Arcadia e realtà. – Cervantes come poeta tragico.

II. **La reliquia** 344
La Reliquia di Eça de Queiroz. – Educazione francese di questo scrittore. – Valore documentario del suo romanzo. – Contrasto e somiglianza fra il tipo del libertino e il tipo della bacchettona. – Caricatura della lotta politica portoghese.

III. **Tolstoi postumo** 353
"La luce splende nelle tenebre". – L'egoismo ascetico. – Residui materialistici nel cristianesimo di Tolstoi. – Arte e pensiero nelle opere senili. – *Padre Sergio*.

IV. **« Crotcaia » di Dostoievski** 362
Contrasti morali del protagonista di *Crotcaia*. – Metodo dell'analisi di Dostoievski. – Esposizione di questa novella. – Carità e arte in Dostoievski.

INDICE DEI NOMI 371

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU